ȘTIINȚELE LIMBAJULUI

Textele. Tipuri și prototipuri

A

ean-Michel Adam

ACADE

Cuprins

Cuvânt înainte / 9
Notă asupra celei de-a patra ediții / 15
Introducere: pentru o nouă tipologie / 17
  1. Tipuri elementare şi eterogenități textuale / 17
  2. Pentru ce fel de bază de tipologizare trebuie să optăm? / 21

Capitolul 1. Cadrul teoretic al unei tipologii secvențiale / 27

  1. Eterogenitatea compozițională a enunțurilor / 27
  2. Secvența: unul din planurile de organizare ale textualității / 28
  3. Abordarea de ansamblu a structurii secvențiale a textelor / 37
  4. Unitatea de bază: propoziția enunțată / 43
  5. Structura compozițională a textelor / 52

Capitolul 2. Prototipul secvenței narative / 55

  1. Criterii pentru o definiție a povestirii / 56
  2. Pragmatica povestirii / 70
  3. Analizele secvențiale / 75
    3.1. Albert Camus: complexitatea secvențială a unei scurte povestiri / 75
    3.2. Albert Cohen: povestea unui vorbăreț / 78
    3.3 Eterogenitatea compozițională a unei fabule de La Fontaine / 80
  4. În loc de concluzie / 83
  5. Exerciții de analiză secvențială / 85

Capitolul 3. Prototipul secvenței descriptive / 89

  1. Istoria unei respingeri aproape generale / 89
  2. De la enumerație la secvența descriptivă / 95
  3. Cele patru proceduri descriptive (sau macro-operațiile) de bază ale prototipului / 100
    3.1. Procedura de ancorare: ancorarea, atribuirea

    şi reformularea / 100
    3.2. Procedura de aspectualizare / 104
    3.3. Procedura de punere în relaţie / 107
    3.4. Procedura de inserare prin sub-tematizare / 109
- 4. Text procedural sau descriere de acţiuni? / 111
- 5. Concluzie / 117
- 6. Exerciţii de analiză secvenţială / 118

Capitolul 4. Prototipul secvenţei argumentative / 121

- 1. O schemă de susţinere argumentativă a propoziţiilor / 123
- 2. Schema inferenţială, silogismul şi entimema / 131
- 3. De la schema de susţinere a propoziţiilor la prototipul secvenţei argumentative / 134
- 4. Analizele secvenţiale / 138
    - 4.1. Respingerea şi elipsa concluziei-teză nouă / 138
    - 4.2. Revenirea la un text publicitar: Mir Rose / 140
- 5. Exerciţii de analiză secvenţială / 145

Capitolul 5. Prototipul secvenţei explicative / 149

- 1. Explicativ, expozitiv şi informativ / 149
- 2. De la discursul explicativ la textul explicativ / 152
- 3. Prototipul secvenţei explicative / 154
- 4. Probleme de eterogenitate / 161
- 5. Exerciţii de analiză secvenţială / 165

Capitolul 6. Prototipul secvenţei dialogale / 169

- 1. De la dialogism la dialog / 169
- 2. De la conversaţie la dialog / 172
- 3. Organizarea secvenţială a prototipului dialogal / 178
- 4. Înscrierea dialogului în povestire / 188
- 5. Exerciţiu de analiză secvenţială / 193

Capitolul 7. Un exemplu de eterogenitate reglată: monologul narativ în teatrul clasic / 195

- 1. Teatrul şi naraţiunea / 195
    - 1.1. Textul teatral: gen narativ sau dramatic? / 195
    - 1.2. Povestirea în conversaţie (*Şcoala femeilor* II, 5) / 198
- 2. Abordarea monologului narativ clasic în dramaturgie / 202

    - 2.1. Cele trei legi ale monologului narativ / 203
    - 2.2. O povestire dintr-o expoziţiune mai complexă: Vicleniile lui Scapin I, 2 / 205
    - 2.3. Formele de inserare a monologului narativ / 212
- 3. Monologul narativ: povestire şi/sau ornament? / 216
    - 3.1. Câteva din aspectele artei oratorice în povestirile lui Rodrigue şi ale lui Teramen / 217
    - 3.2. Monologul lui Nero: text narativ sau text liric (*Britannicus II, 2*)? / 221
- 4. Exerciţii de analiză secvenţială / 224

Concluzie / 225
Răspunsuri la exerciţiile de analiză secvenţială / 227
Referinţe bibliografice / 243

Cuvânt înainte

Problematica tipurilor reprezintă, încă de la Russel, unul din punctele majore ale reflecției în logică, iar rolul său devine cu mult mai pregnant în ceea ce numim științele umane. În toate aceste cazuri, este vorba de o clasificare relativ intuitivă datorită căreia un sistem de afirmații devine posibil.

(Sumpf 1969: 46)

Any native speaker of a language will in principle be able to make a distinction between a poem and a hand-book of mathematics, between an article in the news-paper and a questionnaire. This implies that he has the initial ability to differentiate the universe of texts and to recognize different types of texts. We shall argue at the same time that this competence must be a textual competence.*

(Van Dijk 1972: 297-298)

În ultimii ani, publicații francofone, precum numerele 56 și 62 din revista *Pratiques* (1987 și 1989), 74 din *Langue française* (1987) și 83 din *Études de linguistique comparée* (1991) au fost consacrate, în totalitate, tipologiilor de texte și discursuri sau tipurilor de texte. Seria revistelor și lucrărilor de sinteză despre argumentație, descriere, povestire, explicație și conversație s-a diversificat, demonstrându-se astfel progresul înregistrat de analizele parțiale ale acestor cinci importante forme preluate din tradiția retorică și din manualele de compoziție clasică.

În aria didacticii limbii franceze ca limbă maternă, străină sau secundară sau, mai mult, în domeniul literaturii (prin intermediul teoriei genurilor), încercările de stabilire a unor clasificări tipologice au părut, în general, lipsite de orice perspectivă, deoarece, de cele mai multe ori, lingviștii au manifestat o

---

*Orice locutor nativ va fi capabil, în mod normal, să facă deosebirea dintre un poem și un manual de matematică, dintre un articol din ziar și un chestionar. Acest lucru presupune faptul că locutorul deține capacitatea inițială de a face diferența între universurile textelor și de a recunoaște diferite tipuri de texte. Totodată, susținem că această competență trebuie să fie de natură textuală. (n. trad.)

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

anumită lipsă de încredere în abordarea tipologiilor textuale. J. Molino, de exemplu, prezintă limpede tendința radicală care pune în discuție însăşi ideea de lingvistică a textului. Astfel, despre tipologia textelor, el afirmă:

> În ciuda numeroaselor cercetări consacrate acestei problematici, concluziile la care s-a ajuns nu sunt deloc încurajatoare: clasificările de care dispunem – cele care, de exemplu, fac distincția (cf. Werlich) între descriere, povestire, expunere, argumentație, explicație – nu sunt relevante şi nu oferă decât un cadru teoretic vag, fără a oferi garanția unei omogenități sau a unei regularități, în timp ce clasificările ce tind să fie omogene, riguroase, monotipice şi exhaustive riscă să se piardă în nenumărate ramificații care devin inutilizabile şi nu garantează nimic. Acest fapt ne conduce la următoarea teză: nu este posibilă o teorie generală a discursului sau a textului. (1990: 161)

„Tipologia textelor este un domeniu care întotdeauna mi s-a părut extrem de delicat şi în care nu prea m-am aventurat”, notează, la rândul său, M. Charolles (1990: 9), recunoscând totuşi că profesorii preocupați de analiza textelor, în special cele care au drept obiect de reflecție, în mod firesc, discursurile elevilor, mass-media, literatură, se văd de cele mai multe ori obligați să-şi pună întrebări tocmai cu privire la clasificarea acestor texte şi discursuri. B. Combettes, un alt specialist în lingvistica textuală, face, pe bună dreptate, distincția între cercetările ce par, în mod curios, să aibă drept unică finalitate tipologia şi cele care „explicit sau implicit, nu consideră crearea unei tipologii un scop în sine, ci o văd mai degrabă ca pe o posibilitate de a pune în relație tipurile de texte cu « altceva », acest altceva fiind, în acest caz, domeniul lingvisticii” (1990: 14). Acesta este şi obiectivul prezentei lucrări: tipologia expusă aici nu capătă sens decât într-un cadru teoretic mai amplu, dezvoltat în primul capitol şi care apare descris mai pe larg în cartea noastră *Éléments de linguistique textuelle* (Mardaga, 1990).

Ipoteza existenței unui număr restrâns de tipuri secvențiale de bază – tipuri monogerate, narativ, descriptiv, argumentativ şi explicativ, precum şi tipul poligerat, dialogal – are drept scop să teoretizeze, într-o manieră unificatoare, eterogenitatea compozițională a discursurilor. De asemenea, această ipoteză mai are drept finalitate, în spiritul citatului din J. Sumpf, ce apare ca moto, să ia în considerare o clasificare intuitivă şi apropiată de judecățile spontane ale subiecților; plecând de la aceste judecăți, va fi posibilă dezvoltarea, în anumite condiții, a unui număr de aserțiuni teoretice. Opoziția povestire / non povestire, însuşită de curând, pare a fi admisă de majoritatea subiecților vorbitori (nu mă pronunț asupra caracterului universal al acestei distincții, în pofida numeroaselor observații receptate din diversele spații culturale). Acceptată sau nu de către lingvişti, aşa cum se reflectă în ideile lui T. A. Van Dijk din citatul de debut (în termeni de competență lingvistică lărgită), clasificarea textelor face parte din activitățile cognitive spontane ale subiecților:

„Orice activitate intelectuală îl va determina pe cel care o practică să facă distincţii şi să identifice tipuri în cadrul obiectului supus analizei" (Dispaux 1984: 99). Într-o lucrare recentă şi dintr-o perspectivă diferită, G. Kleiber reaminteşte: „clasificarea şi categoriile sunt elemente fundamentale de organizare a experienţei noastre, realizate de cele mai multe ori în mod intuitiv." (1990: 13). În lipsa unor astfel de categorii, receptarea unor enunţuri produse ar fi probabil imposibilă: am fi copleşiţi de diversitatea absolută, de impresia de haos pe care, cu siguranţă, regularităţile sintactice nu ar reuşi să o compenseze. Teza lingvistică a gradului ascendent de libertate, conform căreia dincolo de sintaxă nu ar mai exista nicio formă de organizare după anumite reguli, a compromis o perioadă mult prea îndelungată cercetările lingvistice. Influenţa ştiinţelor cognitive, lucrările despre „gramaticile nedefinite*" (Kleiber şi Riegel 1978, Sinaceur 1978) şi despre caracterul modular al limbii au modificat peisajul lingvistic contemporan. Astăzi, a devenit o practică destul de curentă să admitem că lingvistul, cu sau fără voia lui, este obligat să se aventureze – bineînţeles, cu toate riscurile şi erorile – într-o direcţie trasată de conceptul text-discurs. În orice caz, aşa cum notează M. Mahmoudian cu privire la ceea ce el însuşi numeşte pericolul clasicismului: „Faptul că lingvistica structurală s-a rezumat doar la studiul frazei nu reiese neapărat din principiile teoretice pe care şi le-a stabilit. De exemplu, definiţia dată limbii de către Martinet nu implică nicidecum faptul că studiul lingvisticii ar trebui să se rezume doar la frază." (1989: 221-222).

Cercetările asupra categoriilor umane, realizate în cadrul psihologiei cognitive şi, mai ales, utilizate astăzi în domeniul semanticii lexicale, au influenţat decisiv modalitatea de abordare a prezentei lucrări. Pentru a putea vorbi despre tipologie în lingvistica textului, era necesar, într-adevăr, să facem delimitarea clară între reflecţie şi idealul scientist al categoriilor guvernate de condiţii necesare şi suficiente. C. Vandeloise, în prezentarea numărului 53 al revistei *Communications*, rezumă maniera prin care se realizează această schimbare de perspectivă:

> În loc să adapteze metodologia la natura obiectului său de studiu, se pare că lingvistica contemporană a postulat un obiect care să se potrivească metodelor sale, un postulat pe care studiul empiric al categorizării umane nu îl confirmă. Admiţând că limbajul poate fi explicat mai degrabă prin tendinţe, decât prin reguli absolute, semantica cognitivă renunţă la exigenţele ştiinţelor exacte, însă aspectele primordiale ale limbajului nu pot fi relevate în afara acestui tip de analiză. (1991: 4)

În ceea ce priveşte tratamentul cognitiv al textelor, numeroase cercetări oferă un model al procesului de înţelegere şi de producţie, făcându-se referire la scheme textuale prototipice, definite ca „reprezentări, elaborate progresiv de către subiecţi pe parcursul evoluţiei lor, ale proprietăţilor suprastructurale ale textelor canonice recunoscute în propriul spaţiu cultural şi adesea numite în limba respectivă" (Brassart 1991: 300). Stăpânirea acestor reprezentări schematice prototipice pare să aibă consecinţe directe asupra stocajului de informaţii procesate în faza de înţelegere şi asupra activităţii de căutare a blocurilor de informaţii prin strategii de anticipare. Dificultăţile de înţelegere pe care le întâmpină subiecţii începători sau nespecialiştii, atât în cazul textelor orale, cât şi al celor scrise, s-ar putea explica, cel puţin în parte, prin necunoaşterea schemelor textuale prototipice. S. Ehrlich (1985), de exemplu, explică diferenţele dintre cititorii lenţi şi rapizi nu numai prin capacităţile inegale de decodare şi/sau stăpânire a temei abordate în textul citit, ci şi prin diferenţele sensibile de construcţie, guvernate de schemele textuale prototipice, a unei reprezentări organizate şi ierarhizate a conţinutului semantic al textului. Numeroase lucrări despre producţia scrisă confirmă rolul unor astfel de scheme, ce se regăsesc în memoria de lungă durată, în activităţile de planificare şi de revizuire. C. Bereiter şi M. Scardamalia (1982 şi 1987) arată că începătorii şi nespecialiştii „nu dispun (încă) de aceste scheme şi nu au reuşit să transforme în automatisme un anumit număr de practici de «nivel minim» (de ordin grafic, ortografic, sintactic...). Ei trebuie să-şi îndrepte o mare parte a atenţiei către rezolvarea acestor probleme de ordin micro-lingvistic, pe măsură ce acestea apar în înlănţuirea cuvintelor, în detrimentul compoziţiei de ansamblu, deoarece capacitatea de procesare a oricărui subiect este limitată şi nicio compensaţie nu poate fi asigurată prin schemele textuale prototipice de care ei dispun într-o mică măsură sau nu dispun deloc. De aici, aspectul de text-colaj sau de text-aglomerare al producţiilor lor." (Brassart 1990: 301).

---

* (< fr.) „grammaires floues". (n. tr.)

Bineînţeles, orice încercare de clasificare ridică o serie de probleme. Cu atât mai mult atunci când cineva are pretenţia să treacă produsul simbolic al practicilor discursive umane prin filtrul unui număr restrîns de categorii elementare. De aici decurge un sentiment de îndreptăţită neîncredere sau, cel puţin, de prudenţă, care însă nu trebuie să ne împiedice să formulăm anumite ipoteze de lucru. Aşa cum nota G. Dispaux: „O definiţie care nu ridică niciodată probleme ar fi inutilă. Aşa stau lucrurile şi în cazul unei tipologii." (1984: 102).

Fiind interesat de cele cinci tipuri elementare, am ales să plec de la categorii preexistente cultural, adică „învăţate întâmplător şi aplicate în calitatea lor de cunoştinţe comune unui anumit grup, mai ales prin limbaj" (Dubois 1991: 11). Randamentul acestei ipoteze mi se pare suficient de interesant, încât să-mi asum riscul de a oferi aici o nouă versiune a tezelor pe care le susţin de vreo câţiva ani încoace. De la primele idei, foarte asemănătoare cu cele ale lui Egon Werlich (1975), şi până la demonstraţia prezentată în paginile ce urmează, evoluţia este vizibilă, iar revizuirea anumitor ipoteze arată dinamica unei cercetări care este departe de a fi încheiată[1]. În ceea ce priveşte tipologiile lingvistice aflate în concurență, nu voi face trimitere decât la Werlich (1975), care adaugă la cele patru mari tipuri (*descriere*, *narațiune*, *expunere*, *argumentație*) *instrucția* sau *prescripția* (*text procedural* al lui Longacre), în timp ce De Beaugrande şi Dressler (1981) privilegiază *descrierea*, *narațiunea* şi *argumentația*, iar Bice Mortara Garavelli (1988) adaugă la cele cinci tipuri ale lui Werlich un tip *optativ* (actualizat prin expresiile urărilor, blestemelor, descântecelor, formulelor magice, incantațiilor, rugăciunilor, satirelor). În aceste trei cazuri, doar textele monogerate sunt luate în considerare, pe când dialogul este exclus de la sine.

---

[1] Pentru ca cititorul să-şi formeze o idee despre aceste dezbateri, voi face trimitere atât la modul în care ipotezele mele sunt analizate de E. Roulet şi R. Bouchard

Confruntat fiind cu eterogenitatea oricărui discurs şi ținând cont de stadiul actual al cunoştințelor din acest domeniu, nu am intenția să închei o dată pentru totdeauna dezbaterile în curs, propunând o tipologie în plus sau TIPOLOGIA definitivă. Sper doar să pot contribui la o clarificare a câtorva din problemele apărute în domeniul teoriei lingvisticii şi, mai stringent, în reflecția didactică. Căci, aşa cum nota J.-C. Milner în *L'Amour de la langue*: „Oricât de dezinteresat ar vrea să fie cercetătorul, Şcoala depinde în mare măsură de el şi, în consecință, îi va cere o dare de seamă" (1979: 115). Dacă Şcoala mai are nevoie astăzi de specialistul în lingvistică – la modul general, cel puțin –, aceasta se datorează în mare parte renunțării la acele iluzii nemăsurate sau la acele orizonturi de aşteptare care au condus la disputele din perioada anilor 1960-70. Se ştie că lingvistica nu va revoluționa niciodată predarea limbilor, fie ele materne sau străine, se ştie că cercetările noastre nu presupun neapărat prezentarea unor garanții ideale ca în ştiințele „dure", că ele nu sunt imediat aplicabile, că este nevoie ca ele să fie regândite. În cadrul specific al didacticii şi al educației, cele câteva observații ce urmează a fi prezentate aici nu trebuie deci luate în considerare decât ca o stare actuală a cercetărilor din lingvistica textuală. Şi, citându-l din nou pe J.-C. Milner: „Cunoaşterea limbii, chiar dacă dezvoltată în cadru ştiințific, nu poate fi valorificată decât în scopul unei raționalizări a pedagogiei" (1978: 115). Dacă reflecția noastră ne va conduce către o anumită sistematizare a demersurilor făcute de către specialiştii în didactică sau pedagogie, aceasta înseamnă că obiectivele lucrării au fost pe deplin atinse[2].

în numărul 83 din *Études de linguistique apliquée* (1991), de T. Virtanen şi B. Warvik (1987) sau J.-J. Richer (1991), cât şi, mai pe larg, la sintezele lui J.-L. Chiss (1987), A. Petitjean (1989), B. Schneuwly (1987) şi H. Isenberg (1987).

[2] Paginile ce urmează sunt datorate, în mare parte, celor care au dezbătut ipotezele mele de lucru: mai întâi lui Jean-Paul Bronckart, Sylvie Durrer, Françoise Revaz şi Eddy Roulet, mai apoi atenților mei cititori precum Jean-Jacques Richer şi Dominique Guy Brassart, prietenilor mei André PetitJean şi Jean-Louis Chiss împreună cu care, inițial, avusesem în proiect publicarea unei lucrări care să reprezinte, de asemenea, o sinteză a tipologiilor actuale.

Notă asupra celei de-a patra ediții

În ciuda celor afirmate în ultima parte a cuvântului înainte, nu mă gândeam, în 1992, că teoriile din prezentul studiu vor cunoaşte succesul în asemenea măsură încât vor fi aplicate chiar şi în manualele pentru învățarea limbii franceze, avizate de către minister. Din păcate, deşi de cele mai multe ori a fost reținută doar ipoteza (proto)tipurilor de secvențe, aceasta a fost, în general, modificată în structura sa (tipul dialogal fiind în mod aproape sistematic înlocuit cu cel instrucțional-injonctiv) şi rareori raportată la însăşi rațiunea sa de a fi: contestarea tipologiilor de texte şi punerea în discuție a gramaticilor de text. Luat deseori în sensul propriu, titlul, voit problematic, al acestei lucrări continuă să fie considerat, prin conținutul său, drept un exemplu de tipologie textuală. Este adevărat că, publicând în aceeaşi colecție cărțile *Textul descriptiv* (*Le Texte descriptif*) şi *Textul narativ* (*Le Texte narratif*), din cauza singularului din titluri, am întreținut o nedorită ambiguitate. Aşa cum precizez în ediția din 1994 a acestei din urmă lucrări, era de preferat să le numesc: *Textul (Textele) narativ(e)* şi *descriptiv(e)* pentru a sublinia atât varietatea infinită a formelor în care un text poate fi pus, cât şi, în mod concomitent şi aproape contradictoriu, regularitățile lor specifice.

În scopul de a clarifica această dezbatere, am publicat, în 1999, o lucrare despre singurele tipologii de supra-nivel care, în opinia mea, ar putea fi admise: genurile de discurs. Voi face deci trimitere la capitolul 3 „Tipuri de texte sau genuri de discurs", din *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes* pentru a aduce o clarificare asupra raporturilor dintre *gen*, *text* şi *secvență*. Întregul capitol 2 „De la frază la text(e)" vine cu o completare şi o revizuire a teoriei nivelurilor de organizare, schițată doar în capitolul 1. În schimb, în capitolul 7, consacrat genului monologului narativ din teatrul clasic, sunt introduse întocmai toate teoriile din *Linguistique textuelle*.

Capitolele 2-6 ale prezentului studiu trebuie acum considerate ca o completare a paginilor 65-68 din capitolul 2 din *Linguistique textuelle*. Am speranța că lectura acestor două lucrări, care se completează reciproc, va conduce, grație expunerii unei teorii de ansamblu, la crearea unor baze mai solide de reflecție.

Introducere: pentru o nouă tipologie

> *Două teorii cu funcție explicativă care rivalizează între ele nu au ca obiect fenomene diferite, [...] ci aduc explicații diferite în privința acelorași fapte. Criteriul de eligibilitate al unei teorii depinde în mare măsură de amploarea și de varietatea fenomenelor pe care explicațiile, grupate în cadrul aceluiași tip, le pot subordona: o teorie este superioară alteia deoarece deține o putere de explicație mai mare.*
>
> *(Kahn 1988: 45)*

1. Tipuri elementare și eterogenități textuale

Primul lingvist care a pledat deschis pentru necesitatea unor clasificări tipologice este, cu siguranță, Mihail Bahtin; acesta își situează teoria la confluența sociologiei cu filologia, lingvistica și literatura. Cu privire la formele concrete ale discursului care depind de raporturile de producere și de structura socio-politică, Bahtin și Voloșinov notează: „*Tipologia* acestor forme este una din problemele vitale ale marxismului. […] Fiecare epocă și fiecare grup social deține propriul repertoriu de forme de discurs în comunicarea socio-ideologică” (1977: 40). În „Problema textului”, poziția exprimată de Bahtin este, din perspectiva teoriei noastre, extrem de interesantă:

> Formele de limbă și formele tipurilor de enunțuri, adică genurile discursului, intră împreună în experiența și în conștiința noastră, fără ca această strânsă legătură să fie vreodată ruptă. A învăța să vorbim înseamnă a învăța să structurăm enunțuri (pentru că vorbim prin enunțuri și nu prin propoziții izolate sau, cu atât mai puțin, prin cuvinte izolate). Vorbirea noastră este organizată, în aceeași măsură, de genurile discursului și de formele gramaticale (sintactice). (1984: 285)

Originalitatea gândirii lingvistului rus constă în faptul că el extinde limitele competenței lingvistice a subiecților dincolo de frază, în direcția „tipurilor relativ stabile de enunțuri” (1984: 266) și a ceea ce el numește, în altă parte, „sintaxa marilor mase verbale” (1978: 59), aceste „mari ansambluri verbale: enunțuri lungi, produse în viața cotidiană, dialoguri, discursuri, tratate, romane ” (*ibid.*). În afara faptului că nu separă codul scris de cel oral, Bahtin consideră producția şi interpretarea ca fiind simultane:

> Învățăm să introducem propria noastră vorbire în tiparele formelor genului şi, auzind vorbirea celuilalt, putem cu uşurință, de la primul cuvânt, să anticipăm care este genul, să ghicim volumul (întinderea aproximativă a unui tot discursiv), structura compozițională dată, să prevedem finalul, altfel spus, încă de la început, suntem receptivi la acest tot discursiv care, ulterior, se diferențiază în procesul vorbirii. Dacă nu ar exista şi nu am stăpâni genurile discursului şi ar trebui să le realizăm noi pentru prima dată în procesul vorbirii, să construim fiecare dintre enunțuri, schimbul verbal ar fi aproape imposibil. (1984: 285)

Cu toate că nu ezită să vorbească despre tipuri (relativ) stabile de enunțuri, Bahtin insistă asupra caracterului extrem de fluctuant şi asupra diversității replicilor scurte ale dialogului de zi cu zi, ale povestirii obişnuite, ale scrisorii, pe care le consideră ca fiind genuri elementare ale discursului cotidian:

> Locutorul primeşte deci, în afară de formele prescriptive ale limbii comune (componentele şi structurile gramaticale), formele, nu mai puțin prescriptive pentru el, ale enunțului, adică ale genurilor de discurs – pentru o înțelegere reciprocă între locutori, acestea din urmă sunt tot atât de indispensabile precum formele de limbă. Genurile discursului, în comparație cu formele de limbă, sunt cu mult mai variabile şi mai adaptabile însă, pentru vorbitor au în egală măsură valoare normativă: nu el este cel ce le creează ci, dimpotrivă, acestea reprezintă un dat. De aceea enunțul, în singularitatea sa şi în pofida specificului individual şi creativ, nu ar putea fi considerat drept o combinație absolut liberă a formelor de limbă. (1984: 287)

Dincolo de anumite ezitări terminologice şi de caracterul cu precădere programatic al scrierilor lingvistului rus, se profilează totuşi două ipoteze lingvistice esențiale. Cea dintâi se raportează la tipurile relativ stabile de enunțuri pe care acesta le desemnează ca fiind genurile „primare” ale discursului, prezente atât în genurile literare (genuri „secundare” prin excelență), cât şi în enunțurile preluate din cotidian. Ipoteza bahtiană a „genurilor discursului”, anterioare – ca şi limba – literaturii, pe care o depăşesc prin generalitate, are meritul de a construi complexitatea formelor mai elaborate, pe baza unui număr de forme elementare pe care trebuie, probabil, să le considerăm ca fiind prototipice. Cu alte cuvinte, tipurile relativ stabile de enunțuri de bază pot genera infinite combinații şi transformări din genurile „secundare”. Astfel, structura elementară a secvenței narative se află la baza epopeii, a fabulei, a majorității romanelor, a textelor narative din teatrul clasic, cu expozițiune şi deznodământ, dar şi a reportajului şi a faptului divers jurnalistic, a povestirii orale sau a anecdotei cotidiene. Capitolele ce urmează vor fi consacrate unei astfel de ipoteze asupra unităţilor minimale de compoziţie textuală, forme fundamentale ale limbajului elementar, deplasând analiza lui Bahtin din câmpul socio-lingvistic al genurilor discursive, în direcţia celui lingvistic – mai restrâns – al textualităţii.

Cea de-a doua ipoteză esenţială a lui Bahtin se referă la relaţiile unităţilor (fraze sau propoziţii) cu acel „întreg al enunţului finit", cu organizarea sa compoziţională:

> Toate enunţurile noastre dispun de o formă-tip, relativ stabilă, de structurare a unui tot. (1984: 284) Atunci când alegem un anume tip de propoziţie, nu alegem doar o propoziţie dată, în funcţie de ceea ce vrem să exprimăm cu ajutorul acestei propoziţii, ci selecţionăm un tip de propoziţie în funcţie de întregul enunţ finit care se prezintă imaginarului nostru lingvistic şi care ne determină opinia. Ideea pe care o avem despre forma acestui enunţ, adică a unui gen precis al discursului, ne ghidează în procesul nostru discursiv. (1984: 288)

Cu toate că Bahtin nu explică nicăieri – din câte cunoaştem – cum se articulează contextul socio-politic şi alegerea unei organizări compoziţionale, lingvistica contemporană cu greu poate evita întrebarea: care sunt limitele autonomiei limbii (reguli fonetice, lexicale, morfologice, sintactice, semantico-logice de bază)? Care este partea supradeterminării sistemului prin punerea în *text* sau *discurs*? Înlănţuirea cuvintelor este determinată doar de reguli fondate în cadrul limbii sau depinde mai ales de constrângerile interacţiunii? Roman Jakobson a insistat de multe ori asupra principiului structural al determinării părţilor prin întreg şi al întregului prin părţi. Problema autonomiei relative a părţilor (timpuri verbale, reguli de acord, etc.) nu trebuie neglijată: păstrând valori relativ autonome, aceste categorii ale unei limbi date suportă diferite modificări şi specificări în *cotext*, pe de o parte, şi în *context*, pe de altă parte[1]. Michel Foucault îşi exprimă clar poziţia în *Arheologia cunoaşterii*:

> ...Nu vorbim despre aceeaşi sintaxă sau acelaşi vocabular într-un text scris sau într-o conversaţie, într-un jurnal sau într-o carte, într-o scrisoare sau pe un afiş; mai mult, există şiruri de cuvinte care formează fraze cât se poate de bine individualizate şi perfect acceptabile dacă apar în titlurile de primă pagină ale

---

[1] Dacă prin *context* se înţelege luarea în considerare a condiţiilor de producţie, a situaţiei socio-discursive, *cotextul*, în schimb, nu desemnează decât vecinătatea lingvistică imediată: enunţurile care precedă şi/sau urmează enunţul respectiv.

BCU IAȘI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

> unui ziar, dar care, totuşi, în cursul unei conversaţii, nu ar putea nicio clipă să treacă drept o frază cu sens. (1969: 133)*

Revenind acum la aria lingvisticii propriu-zise, M.A.K. Halliday şi R. Hasan, într-o lucrare clasică de lingvistică textuală (*Cohesion in English*), nu ezită să vorbească de „macro-structuri" care fac din fiecare text un text de „natură specifică – conversaţia, povestirea, cântecul, corespondenţa comercială etc." (1976: 324). În opinia acestora, fiecare tip de text are propria sa structură discursivă, înţelegând prin aceasta structura globală „inerentă noţiunilor de povestire, rugăciune, baladă, corespondenţă oficială, sonet..." (1976: 326-327). Câţiva ani mai târziu, în cadrul teoriei sale despre text, T.A. Van Dijk (1978, 1981 a şi b, 1984) vorbeşte mai degrabă de „suprastructuri", rezervând noţiunea semantică de „macrostructură" temei sau topicului global al unui enunţ: „Suprastructurile sunt structuri globale care se aseamănă unei scheme. Spre deosebire de macrostructuri, ele nu determină un «conţinut» global, ci mai degrabă «forma» globală a unui discurs. Această formă este definită, precum în sintaxă, în termeni de categorii schematice" (1981a: 26). În acest fel, problematica tipologiilor a sfârşit prin a fi introdusă în analiza suprastructurilor textuale pe care le redefinim aici ca scheme prototipice de mai mică întindere, făcându-se astfel distincţia dintre dimensiune textuală şi dimensiune secvenţială.

Din punct de vedere cognitiv, se admite astăzi că nu numai schemele prototipice ţin cont de toate aspectele privind înţelegerea şi producţia de texte. În cadrul acestor două operaţii, utilizăm numeroase cunoştinţe (cunoştinţe pragmatice, cunoştinţe despre lumi reprezentate etc.). Diversitatea cunoştinţelor implicate nu trebuie să descurajeze cercetarea, dimpotrivă, ea trebuie să stimuleze o concepţie sistemică a proceselor, ceea ce ar permite punerea bazelor unor lucrări despre diferitele sisteme sau module avute în vedere. În procesele pe care le presupun, în egală măsură, înţelegerea şi producţia, cunoaşterea schemelor prototipice oferă, atât interpretanţilor, cât şi producătorilor, un ansamblu de strategii de rezolvare a problemelor specifice. Aşa cum notează W. Kintsch, referindu-se la lectură, schemele prototipice dirijează şi controlează strategiile de înţelegere: „cu siguranţă este posibil să renunţăm la aceste strategii, însă capacitatea de a folosi strategii organizatorice specifice poate veni în mod considerabil în sprijinul cititorului" (1982: 96).

Trecerea de la o teorie a suprastructurilor la o ipoteză despre structura secvenţială a textelor şi despre prototipurile de scheme secvenţiale de bază reprezintă obiectul prezentei lucrări. Este vorba despre o încercare de explicare a unui anumit număr de fapte ce țin de textualitate. Dacă și alte abordări sunt, cu siguranță, posibile, pertinența modelului propus aici trebuie să fie evaluată în termeni de implicații ale teoriei verificabile. Controlul experimental al unei teorii explicative nu poate fi decât indirect. Aşa cum se subliniază în citatul din P. Kahn, apărut în preambulul acestei introduceri, o teorie nu este superioară celorlalte, cu care intră în concurență, decât dacă ține seama, într-o manieră unificatoare, de un număr cât mai mare și mai variat de fenomene.

---

* Michel Foucault, *Arheologia cunoaşterii*, ed. Univers, Bucureşti, 1999, traducere Bogdan Ghiu, p. 124. (n.tr.).

2. Pentru ce fel de bază de tipologizare trebuie să optăm?

Anumite ipoteze tipologice pot fi formulate plecând de la perspective extrem de diverse. Pertinența, limitele și interesul unei tipologii lingvistice trebuie să fie evaluate într-un cadru teoretic de ansamblu. Pentru a conferi abordării lingvistice contururi bine definite, este bine să delimităm reflecția de excesul de clasificări eterogene. În acest scop, propun să facem distincția între conceptele de TEXT și de DISCURS, plecând de la faptul că practicile discursive – despre care vorbește mai ales Bahtin – sunt forme elaborate și obiecte pluridisciplinare prin excelență. Putem vorbi, în acest caz, despre formațiuni discursive, religioase, jurnalistice, politice sau literare în cadrul cărora sunt produse *genurile de discurs* religios ca, de exemplu, rugăciunea, jurământul, hagiografia, parabola; genurile discursului jurnalistic ca faptul divers, reportajul, editorialul, depeșa; genurile discursului literar despre care trebuie să notăm că „alături de marile genuri ca tragedia epistola, epopeea, relativ stabile într-o cultură bine definită, există unele care sunt mai constrânse și supuse unor importante variații istorice: vodevilul, egloga, romanul de curte ” (Maingueneau 1990: 133). Aceasta înseamnă că, în afară de formele elementare de secvențializare despre care voi discuta aici, codificări sociale – generice – se manifestă în cadrul oricărui tip de comunicare verbală (Rastier, 1989: 37), codificări care oricum nu țin de o teoretizare strict lingvistică și pe care mă văd obligat, din această cauză, să o las pentru un timp la o parte. Cu toate că lingvistica textuală operează acum o separare provizorie a producției de enunțuri de condițiile socio-istorice, ea nu este fundamentată totuși pe o iluzorie concepție autonomistă a studiului limbajului. Cercetările asupra categorizărilor umane creează o punte de legătură între cunoașterea lumii și cunoașterea lingvistică. Or, în cunoașterea lumii textelor, subiecții utilizează categorii de care trebuie neapărat să ținem seama. Prezenta lucrare apare astfel ca o reflecție aspra unor categorii care se află la baza oricărei construcții textuale.

Operând distincția dintre *enunț* și *text*, subliniez de fapt existența a două tipuri de abordări privind problematica textuală și a două axe de teoretizare (pe care încerc să le separ în două momente distincte ale studiului nostru). Un *enunț* – „text”, în sensul unui obiect material oral sau scris, a unui obiect empiric –

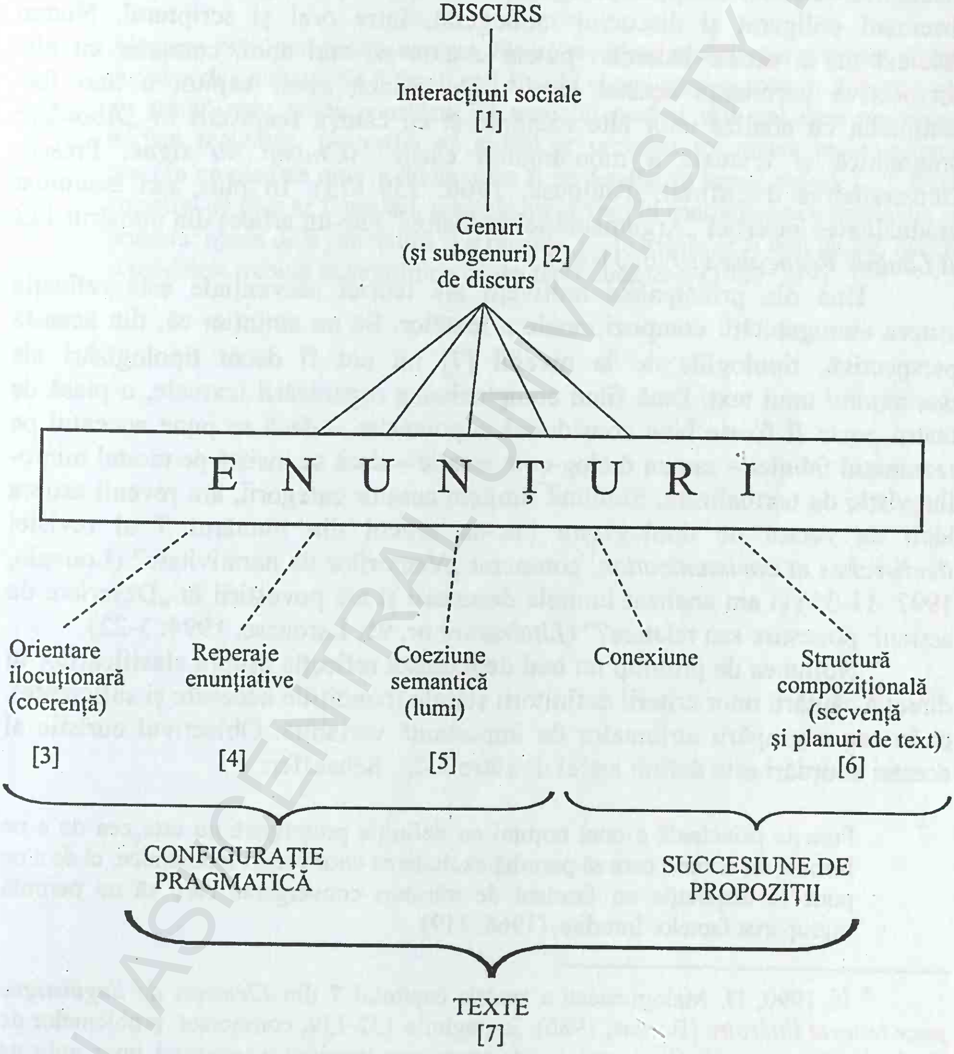
care poate fi observat şi descris, nu reprezintă *textul*, obiect abstract construit prin definiţie şi care trebuie considerat în cadrul unei teorii (explicative) a structurii sale compoziţionale. Această definiţie a TEXTULUI, ca obiect abstract, opus DISCURSULUI, este admisă, astăzi, de către majoritatea lingviştilor. Astfel, C. Fuchs, întocmai lui D. Slakta, defineşte discursul după cum urmează: obiect *concret*, produs într-o anumită situaţie, ca efect al unei reţele complexe de determinări extralingvistice (sociale, ideologice)" (1985: 22).

Textul este un obiect de studiu atât de dificil de delimitat încât, din punct de vedere metodologic, este absolut necesar să operăm o selecţie. Putem lăsa la o parte, pentru moment, dimensiunea propriu-zis discursivă a faptelor de limbă, fără a postula însă o autonomie fictivă a producţiilor de limbaj: este vorba doar de a arăta un punct de vedere, limitat provizoriu la un anumit număr de fenomene, punct de vedere adoptat doar în măsura în care ne va ajuta să evidenţiem aspectele fundamentale ale punerii în discurs, ceea ce ne va permite să reluăm o tradiţie retorică cam prea devreme abandonată de moda structuralistă, fondată pe postulate autonomiste.

Pe parcursul acestei lucrări se conturează obiectivul major, acela de a analiza, din punct de vedere lingvistic, natura compoziţională, profund eterogenă, a oricărei producţii de limbaj. Tocmai această eterogenitate se află la baza respingerii demersurilor tipologice. Complexitatea textuală poate fi observată şi abordată din perspectivă tipologică, cu singura condiţie de a adopta un punct de vedere modular. Tipologiile enunţiative, reţinute cel mai adesea de către lingvişti (Benveniste, 1966, Weinrich 1973, Simonin-Grumbach 1975) sunt cu siguranţă pertinente la un nivel foarte precis de definire a textualităţii şi nu voi considera tipologia secvenţială expusă aici decât un punct de vedere parţial asupra unui obiect eterogen. Modulele enunţiativ şi secvenţial sunt complementare şi niciunul nu constituie, în sine, baza unei tipologii susceptibile de a ţine seama, în întregime, de toate aspectele textualităţii şi de toate tipurile de texte. Acest caracter modular este, cu siguranţă, responsabil de faptul că nu vom putea desemna, pentru fiecare tip de secvenţă, o distribuţie foarte strictă a mărcilor morfo-sintactice.

Schema 1 arată posibilele ancorări ale unui anumit număr de tipologii sau baze de tipologizare. Semnalez pe scurt şapte dintre acestea, situându-mi demonstraţia doar la nivelul al şaselea.

La [1] stabilesc tipologiile discursivo-situaţionale ale lui Bahtin-Voloşinov şi la [2] tipologiile genurilor (literare şi/sau sociale). La aceste tipologii cu specific prea puţin lingvistic pot fi adăugate tipologii îndreptate spre funcţiile limbii şi actele de vorbire [3], cât şi tipologii fundamentate pe probleme de tematică şi care iau în considerare opoziţia dintre ficţiune şi non-ficţiune [5]. Altele, mai apropiate de nivelul lingvistic, pot fi fondate pe probleme enunţiative [4] sau secvenţiale [6]. Reflecţiile tipologice situate la [7] îmi par o încercare mult prea ambiţioasă şi lipsită de pertinenţă, datorită eterogenității compoziționale despre care s-a discutat mai devreme. Situarea unei analize tipologice la [1] și la [2] mi se pare, de asemenea, la fel de ambițioasă și dificil de demonstrat din punctul de vedere lingvistic pe care am încercat să-l abordez aici. Taxinomiile actelor ilocuționare [3] (ale lui Searle, Austin și succesorii lor) sunt, în unele locuri, dublate de tipologii și mai aproximative de genul: „a nara”, „a informa”, „a descrie”, la Mallarmé, sau, mai mult, „a povesti”, „a explica”, „a informa”, la Sartre.


DISCURS
Interacțiuni sociale
[1]
Genuri
(și subgenuri) [2]
de discurs
E N U N Ț U R I
Orientare ilocuționară (coerență)
[3]
Reperaje enunțiative
[4]
Coeziune semantică (lumi)
[5]
Conexiune
Structură compozițională (secvență și planuri de text)
[6]
CONFIGURAȚIE PRAGMATICĂ
SUCCESIUNE DE PROPOZIȚII
TEXTE
[7]

Schema 1: Bazele de tipologizare

După un prim capitol care prezintă cadrul teoriei secvenţiale, capitolele 2 şi 5 sunt consacrate formelor monogerate (povestire, descriere, argumentaţie, explicaţie), iar capitolul 6 are o formă compoziţională poligerată (dialog). În ceea ce priveşte capitolul 7, acesta are drept obiectiv ilustrarea modului de inserţie a secvenţelor narative într-un gen dialogal prin excelenţă: teatrul. Am ales să vorbesc despre teatrul clasic pentru a arăta ce este un gen narativ şi pentru a explica prezenţa capitolelor precedente: o repertoriere a practicilor discursive cele mai complexe, alegând, cu bună ştiinţă, un gen literar situat între discursul poligerat şi discursul monogerat, între oral şi scriptural. Numai plecând de la aceste încercări putem evalua şi, mai apoi, compara cu alte perspective pertinenţa acestei teorii[2]. De atunci, acest capitol a mai fost completat cu analiza unor alte exemple şi cu câteva reajustări în „Abordare pragmatică şi textuală a monologului clasic" (*Champ du signe*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1966: 159-173). În plus, am examinat gradualitatea inserţiei „Argumentaţiei în dialog" într-un articol din numărul 112 al *Langue Française* (1996: 31-43).

Una din principalele motivaţii ale teoriei secvenţiale este reflecţia asupra eterogenităţii compoziţionale a textelor. Să ne amintim că, din această perspectivă, tipologiile de la nivelul [7] nu pot fi decât tipologizări ale *dominantei* unui text. Dată fiind complexitatea organizării textuale, o piesă de teatru poate fi foarte bine considerată o povestire – dacă se pune accentul pe rezumatul fabulei – sau un dialog-conversaţie – dacă se insistă pe modul micro-lingvistic de textualizare. Studiind limitele acestor categorii, am revenit asupra ideii de vector de tipologizare într-un articol din numărul 7 al revistei *Recherches et communication*, consacrat „Vectorilor de narativitate" (Louvain, 1997: 11-35) şi am analizat limitele descrierii şi ale povestirii în „Descriere de acţiuni: povestire sau relatare?" (*Littérature* nr. 95, Larousse, 1994: 3-22).

Noţiunea de prototip nu mai deplasează reflecţia asupra clasificărilor în direcţia căutării unor criterii definitorii stabile (condiţiile necesare şi suficiente), ci în cea a grupării atributelor de importanţă variabilă. Obiectivul euristic al acestei abordări este definit astfel de către J.-M. Schaeffer:

> Funcţia principală a unei noţiuni cu definiţie prototipică nu este cea de a ne furniza un criteriu care să permită excluderea unor cazuri îndoielnice, ci de a ne pune la dispoziţie un fascicul de trăsături convergente care să ne permită regruparea faptelor înrudite. (1966: 119)

---

[2] În 1990, D. Maingueneau a rescris capitolul 7 din *Eléments de linguistique pour le texte littéraire* (Bordas, 1986). În paginile 132-139, consacrate problemelor de tipologie, de eterogenitate a textului şi de organizare ierarhică a secvenţei, apar, aplicate pe un text dintr-o fabulă a lui La Fontaine şi un discurs al lui V. Hugo, ipotezele pe care le-am expus încă din 1987 şi pe care le reiau aici, definindu-le şi recurgând la anumite corecturi.

Acceptându-se o reflecţie în cadrul unei logici a lui *mai mult sau mai puţin* şi nu în cea a lui *totul sau nimic*, evitându-se confundarea prototipului cu realizarea textuală, putem începe prin a explica faptul că o secvenţă, în funcţie de gradul de apropiere sau de depărtare faţă de prototipul noţional de referinţă, nu este decât o *exemplificare* narativă, descriptivă, argumentativă sau explicativă, mai mult sau mai puţin *tipică*. Modelul teoretic al eterogenităţii compoziţionale a textelor expuse aici nu are, bineînţeles, decât o pertinenţă limitată, de care de altfel aminteşte şi James Gleick:

> Alegerea este întotdeauna aceeaşi. Fie vă creaţi un model, mai complex şi mai aproape de realitate, fie îl faceţi mai simplu şi mai uşor de mânuit. Doar un om de ştiinţă naiv poate considera că modelul perfect este cel care reprezintă perfect realitatea. Un astfel de model ar prezenta tot atâtea inconveniente precum un plan de oraş la fel de mare şi de detaliat ca însuşi oraşul. [...]. Dacă un astfel de plan ar fi posibil, precizia lui ar veni în contradicţie cu destinaţia sa primară: aceea de a generaliza şi a rezuma. [...] Oricare ar fi funcţia lor, hărţile şi modelele trebuie să simplifice lumea reproducând-o. (1989: 349)

Capitolul 1

Cadrul teoretic al unei tipologii secvențiale

Pentru a putea observa ceva, trebuie să știi ce să privești. Astfel, o descriere nu este posibilă decât într-un cadru teoretic prealabil, iar acesta nu devine eficient decât cu condiția să fie explicitat.

(Borel, Grize, Miéville 1983: 220)

1. Eterogenitatea compozițională a enunțurilor

În raport cu perspectivele discursive posibile, trebuie să situăm acum cadrul și limitele unei abordări lingvistice și textuale. Ceva mai devreme am afirmat că a vorbi despre „tipologia textelor" este ceva ipotetic. Scepticii sunt, în general, descurajați de faptul că fiecare text este o realitate mult prea eterogenă pentru a putea fi închis în limitele unei definiții stricte. Putem, într-adevăr, să afirmăm că formele narative sunt cel puțin la fel de variate ca cele argumentative. Cât despre descriere, aceasta se prezintă foarte rar în situație de autonomie; ea este de cele mai multe ori doar un episod într-un text narativ sau explicativ. La fel, o povestire poate reprezenta doar un episod într-o argumentație, o explicație sau o conversație și nu există povestire fără un minimum de descriere.

Așa cum am văzut mai sus, mă ghidez după unul din principiile lui Bahtin:

> A învăța să vorbești înseamnă a structura enunțuri (pentru că vorbim prin enunțuri și nu prin propoziții izolate și cu atât mai puțin, bineînțeles, prin cuvinte izolate). Genurile discursului ne organizează vorbirea în aceeași măsură în care aceasta este organizată de formele gramaticale (sintactice). (1984: 285)

Considerând aceste genuri de discurs ca fiind tipuri relativ stabile de enunțuri, Bahtin insistă asupra caracterului variabil și adaptabil al genurilor de

BCU CLUJ / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

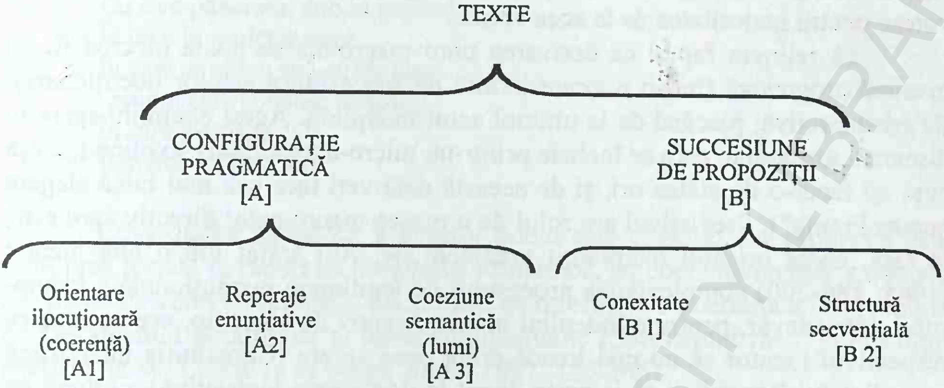
discurs care nu se traduce, pentru subiectul vorbitor, printr-o inspiraţie aleatorie şi anarhică: „Enunţul, în singularitatea sa, în ciuda caracterului său individual şi creativ, nu ar putea fi considerat drept o combinaţie absolut independentă de formele de limbă” (1984: 287). La o privire mai detaliată, putem afirma că, într-un mod extrem de complex, competenţa lingvistică a subiecţilor este reglată de un fascicul de constrângeri: locale şi globale, textuale şi discursive.

1. Constrângerile discursive (cele ale genurilor) – localizate în partea superioară a schemei 1 – legate de practicile discursive determinate din punct de vedere istoric şi social (acestea sunt constrângerile de care sunt interesaţi Bahtin şi Voloşinov).
2. Constrângerile textuale – situate în partea inferioară a schemei 1, legate de eterogenitatea compoziţională de care ţin seama planurile de organizare (notate A1, A2, A3, B1 şi B2 în schema 2).
3. Constrângerile locale ale unei anumite limbi, de ordin fonetic şi (orto)grafic, lexical, gramatical, semantico-logic.

Ipoteza categorizărilor (prototipice) de bază nu are sens decât în contextul limbajului conceput ca un sistem complex, compus din subsisteme sau module relativ autonome, aflate totodată în interacţiune unele cu altele. Modulele studiate în lingvistică prin metode clasice sunt cel fonetic-fonologic, morfologic, lexical, sintactic, semantic şi pragmatic. Îmi propun aici să încerc o reorganizare a acestor subsisteme într-o teorie de ansamblu. Planurile de organizare ale textualităţii ţin seama de caracterul profund eterogen al unui obiect care nu poate fi redus la un singur tip de organizare, complex şi în acelaşi timp coerent. Atunci când mă bazez pe posibilitatea de teoretizare a acestei diversităţi şi a acestei eterogenităţi, mă refer la diferitele planuri de organizare textuală şi definesc textul drept o structură compusă din secvenţe. Revenind la aceste două aspecte, este necesar să definim un cadru teoretic; obiectivul lingvisticii textuale este relativ simplu: orientarea analizei lingvistice, dincolo de fraza complexă şi de perechile de fraze şi, oricât de dificil ar putea părea, acceptarea situării la frontierele lingvisticii, cu scopul de a se ţine seama de eterogenitatea oricărei compoziţii textuale.

2. Secvenţa: unul din planurile de organizare ale textualităţii

Organizarea secvenţială, care ne va reţine pentru moment atenţia, reprezintă doar unul din planurile de organizare a textualităţii. Următoarea schemă va detalia modulele sau planurile complementare pe care este necesar să le distingem:


TEXTE
CONFIGURAŢIE PRAGMATICĂ [A]
SUCCESIUNE DE PROPOZIŢII [B]
Orientare ilocuţionară (coerenţă) [A1]
Reperaje enunţiative [A2]
Coeziune semantică (lumi) [A 3]
Conexitate [B 1]
Structură secvenţială [B 2]

Schema 2

Din perspectiva pragmatică şi textuală pe care am ales să o adoptăm, un TEXT poate fi considerat drept o *configuraţie reglată prin diverse module sau subsisteme aflate într-o constantă interacţiune.* Primele trei corespund organizării aşa-zis pragmatice a discursului [A], ultimele două permit să se ţină seama de faptul că un text este o succesiune non-aleatorie de propoziţii [B].

Pot fi astfel distinse trei planuri – sau module de gestiune – ale organizării pragmatice: orientarea ilocuţionară [A1], reperajele (ancorările şi planurile) enunţiative [A2] şi reprezentarea construită sau „lumea" textului (organizarea semantico-referenţială) [A3] Două planuri de organizare asigură articularea propoziţiilor: gramatica frazei şi gramatica textului sunt responsabile de ceea ce am putea numi conexitatea textului (sau organizarea generală) [B1], dar trebuie să adăugăm la acest modul de gestiune a tuturor formelor de aşezare în text un alt modul, cel al structurii secvenţiale a textelor, (prototipuri de secvenţe) [B2]. Aceste cinci planuri de organizare complementară care corespund celor două subsisteme sau module de gestiune ale oricărei conduite de limbaj pot fi descrise în detaliu, ţinându-se cont, de fiecare dată, de dimensiunile locală şi globală ale faptelor de limbă:

A.1. – La nivelul acestui prim modul, aşa cum arată şi Léo Apostel (1980), un text este o secvenţă de acte de discurs care poate fi ea însăşi considerată un act de discurs unificat. Ca şi F. Nef, am preluat adesea exemplul unui discurs politic giscardian (cunoscut ca discursul „alegerii potrivite pentru Franţa", din ianuarie 1978). E simplu să rezumăm acest discurs al lui Giscard spunând că el a cerut ţării (tuturor francezilor) să voteze pentru dreapta. Însă această operaţie presupune ca auditorul / cititorul să identifice, pe de o parte, seria actelor ilocuţionare: a promite, a întreba, a prezice etc.; dar şi, pe de altă parte, să derive din această succesiune de acte ierarhizate un act global şi

BCU CLUJ / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

indirect de tip direct: într-adevăr, nicăieri preşedintele nu comandă explicit să se voteze pentru majoritatea de la acea vreme.

Să reţinem faptul că derivarea unui macro-act se poate efectua fie în manieră progresivă (într-o mişcare indusă de succesiunea actelor ilocuţionare), fie retrospectivă, plecând de la ultimul actul îndeplinit. Acest exemplu apare în discursul giscardian care se încheie printr-un micro-act predictiv explicit („...aşa cum aţi făcut-o de atâtea ori, şi de această dată veţi face cea mai bună alegere pentru Franţa"). Predictivul are rolul de a masca macro-actul directiv care este, în fapt, cheia oricărei intervenţii prezidenţiale. Am arătat într-o altă lucrare (1985: 186-200) complexitatea procesului de legitimare instituţională a locutorului. Într-adevăr, pentru a îndeplini un act directiv de acest tip, era necesar ca respectivul locutor să nu mai treacă drept ceea ce era (Constituţia interzicând preşedintelui Republicii să ia parte direct la dezbaterea legislativă), ci drept un simplu cetăţean, creându-şi astfel o altă legitimitate prin intermediul unei scurte povestiri autobiografice pe care o analizez la sfârşitul cărţii *Le Text narratif* şi al cărei statut particular îl voi explica mai pe larg în capitolul 5.

O intenţie ilocuţionară globală permite definirea oricărui text ca fiind un scop în sine (explicit sau nu): influenţarea reprezentărilor, a universului de credinţe sau a atitudinilor unui destinatar (individual sau colectiv). Diferitele prefeţe ale *Fabulelor* lui La Fontaine prezintă o interesantă reajustare a intenţiei iniţiale: *a instrui* şi/sau *a plăcea*. O dublă intenţie poate fi postulată şi prin *a instrui*, fără a renunţa la *a amuza*. Ampla dezbatere din epoca clasică referitoare la povestire corespunde întru totul modulului A1.

Acestei atitudini, orientate din punct de vedere dialogic către celălalt la producere, îi corespunde, în mod simetric, faptul că a înţelege un text constă întotdeauna în a surprinde intenţia care se exprimă aici sub forma unui macro-act de limbaj explicit sau care derivă din ansamblul textului. Această mişcare interpretativă permite declararea unui text citit ca fiind „coerent". Coerenţa nu este o proprietate lingvistică a enunţurilor, ci produsul unor activităţi interpretative. Interpretantul conferă *a priori* sens şi semnificaţie enunţurilor şi nu formulează, în general, o apreciere de incoerenţă decât ca pe un ultim resort. Aprecierea de coerenţă poate fi dată în funcţie de identificarea a (cel puţin) unei intenţii ilocuţionare a textului sau a secvenţei, intenţie care permite stabilirea unor legături între enunţuri cărora eventual le lipsesc elementele de conexiune şi/sau de coeziune şi/sau de progresie. Luăm ca exemplu textul scurt al lui Robert Desnos:

(1)
PORUMBELUL DIN ARCĂ

Blestemat
Fie tatăl soţiei

Făurarului care bătu fierul toporului
Cu care pădurarul doborî stejarul
În care fu sculptat patul
În care se născu stră-străbunicul
Omului care conduse mașina
În care mama ta
Îl întâlni pe tatăl tău![3]

Conexitatea sintactică a acestui poem este corectă, dar progresia este mult prea forțată în raport cu coeziunea semantică, iar coerența nu este garantată din punct de vedere pragmatic decât dacă ne referim la o poeticitate inseparabilă de mecanismul ilocuționar al blestemului ritualic („Blestemat fie...") mult timp analizat de W. Labov (a se vedea Adam 1997: 125-146).

La nivel local, orientarea argumentativă poate fi indicată, așa cum arată analiza ilocuționară clasică, prin micro-acte de limbaj (a promite, a întreba, a ordona, a cere, a enunța etc.), dar și prin conectori argumentativi (deoarece, pentru că, dar, deci etc.) și/sau printr-un lexic marcat din punct de vedere axiologic („bordei" sau „cuib" în loc de „casă", „puști" sau „plod" pentru „copil", „slăbănog" sau „deșirat" pentru un personaj, alegerea unui lexic global euforic sau disforic într-o descriere etc.).

A.2. – O ancorare enunțiativă globală conferă unui text tonalitatea enunțiativă de ansamblu, în timp ce nenumărate schimbări de planuri enunțiative alternează. Avem astfel posibilitatea să distingem între cele câteva mari tipuri de reperaje enunțiative:

1. O enunțare (de „discurs" sau actuală) orală în care contextul este imediat în situație. Reperul este în acest caz: EU-TU-AICI-ACUM.
2. O enunțare (de „discurs" sau actuală) scrisă în care contextul trebuie să fie înscris în limbaj în vederea unei interacțiuni la distanță.
3. O enunțare non-actuală (numită „istorie" [fr. *histoire*], concept preluat din studiile lui Benveniste și care cuprinde atât povestirea istorică, cât și basmul, legenda sau povestirea științifico-fantastică); în acest tip de enunțare, subiectul-vorbitor se distanțează (am putea vorbi de o enunțare la distanță, numită tocmai din această cauză non-actuală).
4. O enunțare proverbială, a maximei sau a dictonului, caracterizată prin prezența unor forme pronominale non-personale universale (fr. *ON* cu echivalentul său *SE)* și prezentul propriu-zis atemporal.
5. O enunțare a discursului logic, teoretic, științific, în care referința nu mai este de ordin situațional, ci este orientată înspre text și interdiscurs (textele și autorii citați în referință). NOI reprezintă aici fie o amplificare a relației dintre

---

[3] Robert Desnos, „Langage cuit", *Corps et biens*, Gallimard.

autorul textului şi comunitatea ştiinţifică, fie o modalitate de a-l apropia pe autor (autorul lucrării respective, de exemplu) de cititorul său. Referinţele spaţiale (mai sus, mai jos, mai departe etc.) şi temporale (înainte, după etc.) nu fac trimitere decât la textul pe care tocmai îl parcurgem.

6. Şi, în final, enunţarea cu un caracter mai special, cea a discursului poetic, aşa cum este ilustrat exemplul din poemul lui Desnos, care prezintă numeroase similitudini cu actul ilocuţionar specific blestemelor ritualice. Într-adevăr, în acest extraordinar ritual de limbaj, blestemul nu trebuie nicidecum privit ca fiind destinat unei anumite persoane, ci devine un joc pur verbal, o şarjă oratorică ruptă de raportul *aici-acum* al coenunţiatorilor.

În plan local, propoziţiile enunţate pot fi sau nu asumate de către locutor. Această asumare a enunţurilor trebuie considerată ca fiind în raport cu actul de construire a „lumilor posibile" (spaţiile semantice, „universul de credinţe" sau „spaţiile mentale"), cadru specific studiului polifoniei. Astfel, în acelaşi discurs „al alegerii potrivite pentru Franţa", pe care l-am citat mai devreme, atunci când preşedintele Republicii de la acea vreme declara:

(2) Nu pot să vă dictez eu răspunsul dumneavoastră

trebuie luate în considerare două propoziţii simultan: una explicită, propoziţia negativă asumată de către locutor, cealaltă implicită, presupoziţie prin negare, care lasă să se înţeleagă: „Trebuie să vă dictez eu răspunsul dumneavoastră." Această ultimă propoziţie nu poate fi asumată direct de către locutorul-Preşedinte, ci doar prin intermediul unei istorioare, pe care tocmai o povesteşte, în numele cetăţeanului simplu care încearcă acum să-şi respecte un jurămînt făcut pe cînd era copil, martor la marile evenimente:

> Pe când aveam treisprezece ani, am fost de faţă în Auvergne la cumplitul dezastru al armatei franceze. Pentru băieţii de vârsta mea, înainte de război, armata franceză însemna o forţă impresionantă. Iar acum ne uitam la ea cum era făcută praf. Şi pe drumeagul acela, nu departe de satul unde voi merge în martie să votez, ca simplu cetăţean, îi întrebam pe soldaţi, ca să putem şi noi înţelege: „Ce s-a întâmplat?"
> Răspunsul ne venea tot atunci, mereu acelaşi: „Am fost înşelaţi, ne-au înşelat."
> Am în urechi şi acum, după patruzeci de ani, acest răspuns iar în acel moment mi-am spus că, dacă într-o zi voi ocupa un post de răspundere, nu voi mai permite niciodată ca francezii să aibă ocazia să spună: „Am fost înşelaţi."
> De aceea acum vă vorbesc deschis.

A.3. – Dimensiunea semantică globală este reprezentată prin ceea ce numim macrostructură semantică sau, mai simplu, tema globală a unui enunţ. Caracterul ficţional sau nu al textului este, şi la acest nivel, absolut esenţial. Lumea reprezentată este fie imaginară, adică adesea supusă unei logici particulare, fie o lume guvernată de alternativa ADEVĂRAT sau FALS, în logica universului nostru de referinţă. Într-o povestire introdusă prin „A fost odată ca niciodată...", naratorul operează o distanţare atât enunţiativă [A2], cât şi ficţională [A3], el oferă cititorului/auditorului o informaţie cu privire la ancorarea enunţiativă non-actuală a lumii singulare ce urmează să se construiască – neconformă cu legile care dirijează universul nostru de referinţă – în funcţie de care faptele relatate vor trebui evaluate. Un predicat precum: „Am visat că..." sau un *dacă* ipotetic folosit cu imperfectul şi condiţionalul (n.tr. *în sistemul verbal francez*) vin şi acestea, în egală măsură, să suspende condiţiile de adevăr care dirijează universul nostru de referinţă. Să notăm, în trecere, că povestirea autobiografică este rostită sub semnul legilor vericondiţionale de ADEVĂRAT sau FALS asupra cărora îl las pe cititor să emită judecăţi... Subliniem, de asemenea, că aici titlul poemului lui Desnos („Porumbelul din arcă") nu oferă niciun indiciu privind tema globală a poemului.

La nivel intermediar, între global şi local, dimensiunea semantico-referenţială este analizabilă în termeni de izotopie (izotopii) şi de coeziune a lumii reprezentate. Un enunţ de factură suprarealistă precum:

(3)
În salonul doamnei des Ricochets
Ceaiul de lună este servit în ouă de rândunică.
(André Breton, „Monde", *Signe ascendent*)

nu prezintă redundanţele semantice necesare formulării unei judecăţi de coeziune (şi, plecând de aici, de coerenţă). Este absolut diferit de un enunţ izotop precum:

(4)
În salonul doamnei de Ricochets, ceaiul de China este servit în ceşti de porţelan.

Lexemele „lună" şi „ouă de rândunică" apar ca fiind eterogene în raport cu contextul izotop al salonului şi al ceaiului care poate fi din China sau din Ceylan, dar cu siguranţă nu de pe altă planetă, şi care poate fi servit în ceşti şi nu în ouă de rândunică.

Bineînţeles, această deviere poate fi atenuată printr-o interpretare mai atentă şi anume că luna reprezintă un loc precum China sau Ceylan, şi că oul, datorită formei şi aspectului său fragil, ar putea fi comparat cu o ceaşcă de porţelan. Fără a merge însă prea departe cu interpretarea, observăm că noţiunea de izotopie „se referă întotdeauna la constanta unui parcurs de sens pe care un text îl prezintă, atunci când este supus unor reguli de coerenţă interpretativă" (U. Eco 1985). Acest concept permite descrierea fenomenelor de poli-izotopie atât de frecvente în enunţurile precum cele din exemplul (3) sau în cazul parabolei (cel puţin două izotopii pot reprezenta cheia de lectură pentru interpretarea ei).

Noţiunea semantică de *coeziune* are rolul de a răspunde la două întrebări care pot părea naive la prima vedere: cum explicăm faptul că, atunci când citim şi înţelegem un enunţ, avem sau nu sentimentul de unitate? Cum ne putem da seama, din punct de vedere semantic, dacă o frază nu este formată decât dintr-un amestec de cuvinte, iar un text dintr-o simplă juxtapunere de fraze? Delimitându-se de *conexitatea* internă cu elementele lingvistice ce formează expresii (de la litere/sunete la componentele morfo-sintactice) şi operând astfel de la frază la frază (modulul B1), delimitându-se, de asemenea şi de *coerenţă* (modulul A1) şi de *pertinenţă* contextuală, coeziunea semantică este un fenomen de co-textualitate teoretizat prin noţiunea de izotopie.

B.1. – Din punct de vedere al conexităţii textuale, pe care parţial o descrie ceea ce uneori numim „gramatica textului", trebuie din nou luate în considerare diferite planuri, cele care corespund texturii microlingvistice, obiectul tradiţional al stilisticii.

La un prim nivel, fiecare unitate (propoziţie-frază) este structurată din punct de vedere morfo-sintactic. Acest nivel este cel descris în mod tradiţional de către lingvistică, subliniind doar că autonomia sintaxei este totuşi relativă. Într-adevăr, din punct de vedere sintactic şi semantic, un enunţ precum cel de la (5) nu este neapărat inacceptabil:

(5) Varza mănâncă rândunica.

Într-o lume în care varza ar fi recategorizată ca fiind o plantă carnivoră extraordinar de vorace, constrângerile semantice obişnuite nu vor mai exercita o aceeaşi influenţă asupra agentului verbului. Prin urmare, este necesar ca o semantică a lumilor posibile (A3) să fie asociată sintaxei.

Conexitatea înlănţuirilor de propoziţii (fenomene de legare locale) trebuie analizată în cadrul tensiunii textuale: asigurarea *reluării-repetiţiei* (continuitatea textuală) garantând *progresia*. Lucrările de lingvistică devenite de acum clasice descriu pe larg fenomenele de pronominalizare (Pisic*a*....*Ea*...), articularea (*O* pisică....pisic*a*...), referenţializarea deictică contextuală (*O* pisică....*Această* pisică...), nominalizarea (O pisică intră....Intrarea pisicii...), substituţia lexicală (O pisică...Animalul...), reformularea (Această pisică este o felină), cadre presupoziţionale şi alte reluări inferenţiale (Lucky Luke s-a lăsat de fumat: deci el fuma înainte)[4].

---

[4] Pentru analiza acestor noţiuni, a se vedea *Eléments de linguistique textuelle* (1990, pp. 52-60).

BCU IAŞI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Pentru a ilustra, putem spune că, în poemul lui Desnos, conexitatea morfo-sintactică este corect realizată, însă progresia semantică mult prea forțată, iar coeziunea este destul de puțin asigurată din punct de vedere pragmatic de către insulta ritualică („Blestemat fie..."). În plus, întocmai cum am arătat, raportul semantic între titlu şi poem ține mai mult de enigmă decât de fixarea unei teme a discursului şi niciun raport izotopic nu poate fi instaurat fără un efort destul de mare de interpretare. În ceea ce priveşte legătura instaurată, propozițiile succesive introduc în mod continuu informații noi. Informații sigure, legate sintactic între ele, însă după modelul unei foarte vechi şi cunoscute înlănțuiri de relative, inserate unele în altele la infinit precum *Omul care a semănat porumbul care l-a hrănit pe cocoş care l-a trezit pe bunul domn care l-a oprit pe ticălosul cel nemernic care a bătut servitoarea care a muls vaca care etc.* Gramaticalitatea versurilor nu este suficientă pentru a garanta succesiunii de tipul (1) o coeziune suficientă. Într-o singură frază tipo-grafică şi un singur act de enunțare se poate ajunge la zece niveluri de delimitare sintactică (expansiuni prepoziționale interne sintagmei nominale – atribut clasic – şi inserția unei noi propoziții relative). Dacă, în poemul lui Desnos, lipsa de coeziune-repetiție este flagrantă, aceasta se datorează faptului că elementul de legătură dintre fiecare nouă propoziție şi precedenta este prea puțin nuanțat, condițiile de reluare fiind absolut insuficiente. Tranzițiile determină succesiunea a şase verbe la perfectul simplu – sau şase evenimente constituente ale unor nuclee – fără nicio completare cu un imperfect, adică cu o stare. Rezultatul este, în fapt, producerea unei succesiuni orientate în întregime către un final: „(Blestemat*ă* fie) maşina în care mama ta îl întâlni pe tatăl tău". Prezența posesivelor de persoana a doua (după articolele hotărâte specifice din sintagmele nominale precedente) reprezintă marca unui gen discursiv specific, cel al insultei ritualice. Întreaga secvență, de la primul la ultimul cuvânt, cu relațiile sale de coeziune-coerență, privite în ansamblu, poate fi explicată prin coeziunea semantică a izotopiei [A3] naşterii care are loc înaintea naşterii destinatarului (succesiune evenimențială) şi prin coerența enunțiativă [A2] şi pragmatică [A1] a unei insulte ritualice care imită stilul blestemelor din Vechiul Testament.

Între altele, trebuie să ținem seama de dimensiunea ritmică a enunțurilor şi de cea a fenomenelor parantetice, marcate sau nu din punct de vedere argumentativ. În ceea ce priveşte fenomenele parantetice, este vorba aici de analiza ansamblurilor de propoziții legate ierarhic prin conectori (Dacă... atunci... dar... deci...) sau de elemente de organizare textuală (Mai întâi..., apoi..., pe urmă..., în fine....; Pe de o parte..., pe de altă parte... etc.). Într-o altă lucrare (1990: 82-83), studiez în detaliu acest scurt pasaj din „discursul pentru alegerea potrivită pentru Franța" în care (2) se află inserat:

> (6)
> Fiecare din aceste întrebări are un răspuns clar. Nu pot să vi-l dictez eu PENTRU CĂ suntem într-o ţară liberă, DAR nici nu vreau ca nimeni, şi spun bine nimeni, să mai aibă ocazia vreodată să spună că va fi fost înşelat.

Concluzia indusă prin jocul parantetic introduce propoziţia negată despre care vorbeam mai sus. Argumentul care urmează după conjuncţia PENTRU CĂ („Suntem într-o ţară liberă") este dominat, într-un fel, de argumentul introdus prin DAR („Nu vreau..."). Concluzia care poate fi dedusă din acest argument este pur şi simplu negaţia concluziei care precedă conjuncţia PENTRU CĂ („Nu pot să vi-l dictez eu"): „Trebuie DECI să vă dictez răspunsul"[5].

Fenomenele de demarcare grafică locală şi de marcaj global al planului textului (segmentare) reprezintă aspecte de delimitare grafică a înlănţuirii verbale, ca prim reper de primire a instrucţiunilor privind împachetarea şi tratamentul unităţilor lingvistice. Situez în acest plan particular de organizare textuală nu numai indicaţiile privind schimbarea de capitol şi de paragraf, dar şi titlurile şi subtitlurile, aşezarea în versuri şi strofe în poezie, aşezarea în pagină, în general, alegerea caracterelor tipografice, punctuaţia. Organizatorii textuali şi conectorii vin, de asemenea, să definească planul textului[6].

B.2. – Organizarea secvenţială a textualităţii este planul care cred că reprezintă baza cea mai interesantă a tipologiei. Atât în cazul comprehensiunii, cât şi în cel al producţiei, se pare că schemele secvenţiale prototipice sunt elaborate în mod progresiv de către subiecţi, pe parcursul dezvoltării lor cognitive. O povestire este diferită de o descriere şi, fiecare la rîndul ei, este diferită de alte descrieri sau de alte povestiri. Toate tipurile de secvenţe sunt, în maniera lor, „originale". Dar fiecare secvenţă, recunoscută ca fiind descriptivă, de exemplu, are în comun cu celelalte un număr de caracteristici lingvistice de ansamblu, respectiv o *înrudire* (fr. *air de famille*) care îl determină pe cititorul interpretant să le identifice ca fiind secvenţe descriptive mai mult sau mai puţin tipice, mai mult sau mai puţin canonice. La fel se întâmplă şi în cazul unei secvenţe narative, explicative sau argumentative.

Bazându-se pe ipoteza unui număr redus de moduri de grupare a propoziţiilor elementare, descrierea acestui ultim plan de organizare trebuie să permită teoretizarea în ansamblu a „tipurilor relativ stabile de enunţuri sau genuri primare ale discursului" despre care s-a vorbit mai sus.

---

[5] Despre perioadă şi fenomen parantetic, vezi Adam 1990, pp. 72-83 şi 227-253.
[6] Pe acest subiect, vezi Adam 1990, pp. 68-72.

3. Abordarea de ansamblu a structurii secvențiale a textelor

Unitatea textuală pe care o desemnez prin noțiunea de SECVENȚĂ poate fi definită drept o STRUCTURĂ, adică:

– o rețea ierarhică de relații: expansiune care poate fi descompusă în *părți* legate între ele şi legate la rândul lor de întregul pe care acestea îl constituie;

– o entitate relativ autonomă, care cunoaşte propria organizare internă, aflată în relație de dependență / independență cu ansamblul mai vast din care face parte.

Ca structură secvențială, un text (T) cuprinde un număr *n* de secvențe complete sau eliptice. *O mie şi una de nopți*, *Legenda Sfântului Graal*, un poem, o scurtă conversație sau un discurs politic, toate sunt, în egală măsură, structuri secvențiale. Este ceea ce Bahtin numeşte eterogenitatea compozițională a enunțurilor:

> Unul din motivele pentru care lingvistica nu ține seama de formele enunțurilor îl reprezintă extrema eterogenitate a structurii lor compoziționale şi a expansiunii lor (întinderea discursului) – care poate merge de la replica monolexematică până la roman sau un număr de tomuri. Caracterul variabil al expansiunii este valabil şi pentru genurile discursive orale. (1984: 288)

Definirea textului ca fiind o structură secvențială permite abordarea eterogenității compoziționale, în termeni de ierarhii destul de generale. Secvența, unitatea constituentă a textului, este formată din pachete de propoziții (macro-propozițiile), ele însele constituite din *n* propoziții. Această definiție este în acord cu un principiu general de bază: „Pe măsură ce înlănțuirile se formează, unitățile elementare se inserează în unități mai ample" (Ricoeur 1986: 150).

Astfel, dacă luăm un exemplu simplu, o povestire orală scurtă, al cărei procedeu de decupare va fi explicat în capitolul (2) – consacrat schemei prototipice a secvenței narative – poate fi descompusă în douăsprezece propoziții grupate în pachete de macro-propoziții:

(7)
[a] Era pe timpul vacanței de vară … ăăă
[b] era nu-mi mai amintesc în ce zi
[c] ştiu că eram cu doi prieteni
[d] eram pe un şantier
[e] ne distraserăm o vreme jucându-ne de-a v-ați ascunselea
[f] apoi am văzut o grămadă mare de pietricele

[g] atunci ne-am descălţat şi am rămas în şosete
[h] ne-am urcat drept în vârf
[i] ne îmbrânceam unii pe alţii
[j] ne jucam de-a bâza pe pietre
[k]şi după aia... ăăă... a venit un omuleţ care ne-a... ăăă... muştruluit puţin
[l] atunci ne-am cărat rapid
[m] ş-asta-i tot.

Cei patru organizatori temporali – APOI, ATUNCI, ŞI DUPĂ AIA şi din nou ATUNCI – punctează progresia acestei povestiri semnalând gruparea de propoziţii: propoziţiile [a + b + c + d + e] constituie o primă macro-propoziţie pe care o vom numi de acum înainte *situaţie iniţială*; propoziţia [f], introdusă prin organizatorul APOI, corespunde unei a doua macropropoziţii narative, cu funcţia de demarare a povestirii; propoziţiile [g + h + i +j] formează şi ele, la rândul lor, o macro-propoziţie introdusă prin organizatorul narativ ATUNCI; propoziţia [k], introdusă prin ŞI DUPĂ AIA, interpretată ca fiind o macro-propoziţie de *situaţie-finală*; în fine, propoziţia [m] este o *încheiere*, caracteristică unor anumite naraţiuni orale (aici, povestirea de experienţă trăită şi relatată într-o situaţie dată, adică la şcoală).

Putem astfel observa că o macro-propoziţie poate fi actualizată, la suprafaţă, de una sau mai multe propoziţii. Acest principiu ierarhic se află la baza a cinci tipuri de grupări secvenţiale despre care vom vorbi de acum înainte. Cunoaşterea schemelor prototipice, mai mult sau mai puţin susţinute de mărci lingvistice de suprafaţă, vine să faciliteze operaţiile de grupare a informaţiei în funcţie de diferitele etape de tratament. Iată o structură ierarhică elementară, valabilă pentru toate textele (notez aici prin / # / delimitarea frontierelor (peri)textului, mărcile de început şi de sfârşit ale comunicării):

[# T # [Secvenţă (-e) [macro-propoziţii [propoziţie (-ii)]]]]

Cu alte cuvinte, propoziţiile sunt componentele unei unităţi superioare, macro-propoziţia, ea însăşi unitate constituentă a secvenţei, care la rândul ei este unitate constituentă a textului. Această definiţie a unei unităţi, constituentă a unei unităţi de rang ierarhic superior şi constituită din unităţi de rang inferior, este prima condiţie a unei abordări de ansamblu a secvenţialităţii textuale.

Ipoteza mea este următoarea: „tipurile relativ stabile de enunţuri" şi regularităţile compoziţionale despre care vorbeşte Bahtin se află de fapt la baza regularităţilor secvenţiale. Secvenţele elementare par să se reducă la câteva tipuri elementare de articulare a propoziţiilor. În acest stadiu al analizei, mi se pare necesar să reținem următoarele secvențe prototipice: *narativ*, *descriptiv*, *argumentativ*, *explicativ* și *dialogal*.

Sunt din ce în ce mai tentat să vorbesc de secvențe prototipice în măsura în care enunțurile pe care le situăm în categoria povestirii sau descrierii, de exemplu, nu se dovedesc în general a fi toate reprezentative, precum categoria despre care discutăm aici. Numai făcând referire la un prototip narativ, descriptiv sau de alt tip, o secvență poate fi desemnată ca fiind mai mult sau mai puțin narativă, descriptivă etc. Textele realizate se situează pe o scară de tipologizare, mergând de la exemple care verifică ansamblul categoriei definite la exemple periferice, care nu sunt decât parțial conforme cu primele. Capitolele următoare vor fi consacrate definirii schemelor prototipice ale secvențelor narative, descriptive, argumentative, explicative și dialogale. Precum în cazul prototipului noțiunii de *pasăre* – în general, apropiat mai degrabă de rândunică sau de canar – care permite să se facă distincția dintre un pițigoi, o bufniță, o barză și chiar un struț, un pinguin și alte animale, pare să existe și o schemă prototipică a secvenței narative care o diferențiază de secvența descriptivă, argumentativă sau altele. Este vorba de schema sau imaginea mentală a prototipului-obiect abstract, construit plecând de la proprietățile tipice ale categoriei, care permite recunoașterea ulterioară a unui exemplu sau altul ca fiind mai mult sau mai puțin prototipic. În capitolele ce urmează, ne vom îndrepta atenția către definirea proprietăților constitutive ale celor cinci prototipuri abstracte de secvențe. Numeroase exemple vor fi confruntate cu fiecare schemă prototipică și evaluate în funcție de rezultatele la care s-a ajuns. Vor fi destule balene, lilieci și ornitorinci care să ne încurce măcar un pic ideile, ori sirene sau centauri...

Dacă enunțurile realizate diferă atât de mult unele de altele, dacă creativitatea și eterogenitatea prevalează în raport cu regularitățile, aceasta se datorează faptului că, la nivel textual, combinația secvențelor este, în general, foarte complexă. Caracterul de omogenitate apare în cazuri izolate, precum un text elementar format dintr-o singură secvență. În acest caz trebuie să luăm totuși în considerare două situații reprezentative:

- Textul nu prezintă decât o secvență. În acest caz, nu putem vorbi decât de o cvasi-omogenitate, în măsura în care, într-o povestire minimă, de exemplu, propoziții descriptive și evaluative apar adesea alături de propoziții narative (așa cum vom vedea în capitolul 2); dacă într-o descriere nu apar astfel de intruziuni, nu de puține ori însă se întâmplă să găsim în ea propoziții evaluative sau chiar un plan de text argumentativ, cu rol de organizare a diferitelor momente ale secvenței.
- Sau, mai mult, textul e format dintr-un anumit număr (*n*) de secvențe de același tip (toate narative, de exemplu). În acest moment putem avea două posibilități: aceste secvențe pot fi succesive și coordonate între ele (cum este cazul poveștilor); aceste secvențe pot fi inserate unele în altele, într-un punct

oarecare al secvenţei principale[7]. Tipologiile textuale globale, despre care am afirmat deja că ni se par un proiect mult prea ambiţios, nu pot fi valabile decât în aceste cazuri simple de structuri secvenţiale (cvasi)omogene.

Aplicată pe corpusuri mai complexe prin natura lor, abordarea secvenţială permite luarea în considerare a cazurilor de *structuri secvenţiale eterogene*. Două noi cazuri reprezentative apar de această dată: *inserţia* secvenţelor eterogene şi *dominanta* secvenţială.

Atunci când secvenţe de diferite tipuri alternează, apare o relaţie între secvenţa inserantă şi secvenţa inserată. Astfel, ceea ce numim *exemplum* narativ corespunde structurii: [secvenţă argumentativă [secvenţă narativă] secvenţă argumentativă]; prezenţa unei descrieri într-un roman poate fi reprezentată în acest fel: [secvenţă narativă [secvenţă descriptivă] secvenţă narativă]. Inserarea unui dialog într-o povestire poate corespunde structurii [secvenţă narativă [secvenţă dialogală] secvenţă narativă], iar cea a unei povestiri într-un dialog poate fi redată prin schema inversă: [secvenţă dialogală [secvenţă narativă] secvenţă dialogală]. Eterogenitatea este un fenomen binecunoscut de către scriitori, astfel încât atunci când are loc inserţia unei secvenţe eterogene, ea urmează adeseori proceduri de delimitare foarte stricte. Marcajul zonelor de frontieră, locul iniţial şi cel final de inserţie, este codificat atât în povestirea orală (*Intrare-prefaţă* şi *Rezumat*, în deschidere, *Încheiere* sau *Morală-evaluare*, în închidere), cât şi în dramaturgia epocii clasice. Prezenţa fragmentelor narative în textul dialogal al unei piese de teatru a făcut obiectul numeroaselor reflecţii în epoca clasică: este vorba explicit despre problema gestionării unei astfel de eterogenităţi (de această problemă ne vom ocupa în capitolul 7). Pentru ceea ce înseamnă inserţia secvenţelor descriptive în naraţiunile romaneşti, sunt utilizate sintagmele introductive-tip şi clauzulele la fel de stereotipe (pentru o analiză detaliată vezi Hamon, 1981; Adam şi Petitjean, 1989).

Celălalt tip de structură secvenţială eterogenă nu corespunde inserţiei (mai mult sau mai puţin marcată) unei secvenţe (mai mult sau mai puţin completă), ci melanjului, de această dată, de secvenţe de diferite tipuri. Relaţia poate fi numită în acest caz de *dominantă*, după formula [secv. dominantă > secv. dominată] care va lăsa loc, de exemplu, sublinierii macro-propoziţiilor unei secvenţe narative prin conectori argumentativi (marcaţi parantetic): [secv. narativă > secv. argumentativă]. Astfel, în această secvenţă de debut din *Prinţesa şi mazărea* de Andersen, unde povestirea predomină vizibil şi unde argumentaţia subliniază pur şi simplu planul textului (notez propoziţiile cu litere, ca şi în exemplul precedent):

---

[7] Nu dau aici exemple concrete, capitolele 2 şi 6 ilustrând cazuri reprezentative, privite aici dintr-un punct de vedere teoretic general.

> (8)
> [a] Era odată un prinț [b] care voia să se însoare cu o prințesă, [c] dar să fie o prințesă adevărată. [d] Merse deci peste mări și țări ca să găsească una, [e] și, la drept vorbind, de prințese era plină lumea; [f] însă nu putea ști niciodată dacă erau prințese adevărate; [g] tot timpul i se părea ceva nelalocul lui la ele. [h] Drept pentru care, se întorcea întotdeauna acasă supărat că nu a găsit ceea ce căuta.

Conectorii argumentativi subliniază succesiunea celor cinci macro-propoziții narative, determinând următoarea grupare propozițională: [a + b] DAR[c] DECI [d + e] ÎNSĂ [f + g] DREPT PENTRU CARE [h].

Se va observa, cu siguranță, că am renunțat aici la termenul de „suprastructuri" textuale. Difuzată pe scară largă de T.A. Van Dijk și utilizată destul de sistematic în primele mele lucrări, această noțiune a ajuns să acopere unități textuale mult prea vagi. T. A. Van Dijk vorbește, într-adevăr, despre „suprastructuri" când este vorba atât despre povestire sau argumentație (1984 și 1981a), cât și despre sonet (1984). Preiau parțial prima sa definiție a suprastructurilor, deoarece aceasta ne va permite să perfectăm ipoteza lui Bahtin despre relațiile dintre unități și „întregul enunțului finit":

> Suprastructurile sunt structuri globale care se aseamănă unei scheme. Spre deosebire de macrostructuri, ele nu determină un „conținut" global, ci mai degrabă „forma" globală a unui discurs [...]. Macro-propozițiile, cel puțin cele situate la un nivel superior, vor fi organizate pe categoriile schematice ale suprastructurii, de exemplu schema narativă. (1981: 26-27)

Preiau, de asemenea, una din cele mai recente teorii ale sale despre suprastructuri, ca structuri textuale „suprapuse" structurilor gramaticale (Van Dijk 1984: 2285). Totuși, confuzia între planul simplu de text (cu funcția de segmentare vi-(li)zibilă a textului scris) și suprastructura lasă loc unor confuzii comparabile cu cele întâlnite la Halliday și Hasan. T. A. Van Dijk consideră într-adevăr un sonet ca fiind o „suprastructură prozodică" și o povestire, o „suprastructură semantică". Propunând separarea *segmentării* (adică stabilirea unui plan al textului) unui gen poetic de *secvențializare*, am reușit să mă debarasez de o noțiune mult prea vagă. Astfel, în opinia mea, sonetul elisabetan cuprinde un *plan al textului* format din trei catrene (cu sisteme de rime, în general, diferite în fiecare catren) și un distih final, în timp ce planul de text al sonetului italian clasic este constituit din două catrene (cu același sistem de rime a + b) și din două terțete (rime c + d + e). Prin urmare, un sonet nu este decât o segmentare canonică a unui text a cărui structură secvențială de bază – adesea argumentativă în secolele al XVI-lea și al XVII-lea, descriptivă în poezia descriptivă a secolului al XVIII-lea sau narativă. Rămâne însă să le examinăm îndeaproape, dacă vrem să ţinem seama de trecerea de la o formă „primară" la un gen literar „secundar" prin definiţie.

Am decis să mă opresc doar la cinci tipuri de structuri secvenţiale de bază (narativ, descriptiv, argumentativ, explicativ, dialogal). Celelalte tipuri – care apar drept ipoteze în lucrările mele anterioare – pot fi cu certitudine lăsate la o parte. Acestea se reduc, într-adevăr, fie la simple descrieri de acţiuni (ca în majoritatea textelor „procedurale" sau „instructive" şi texte „expozitive", care răspund la CUM), fie la acte de limbaj, iar, în acest caz, ţin de planurile ilocuţionar (A1) şi enunţiativ (A2) de organizare textuală şi nu de secvenţialitatea (B2) propriu-zisă. La fel se întâmplă şi cu ordinea naturală aflată la baza „injonctivului"; cât despre utilizarea „predictivului" şi „optativului"[8], descrierile trebuie abordate ca ceva ce trebuie să urmeze sau se presupune că ar trebui să urmeze.

În acelaşi spirit, mi se pare imposibil să considerăm tipul „poetic" ca fiind un tip de punere în secvenţă comparabil cu celelalte cinci. Într-adevăr, acesta nu este reglat în mod prioritar prin structura ierarhică a ordinii propoziţiilor care defineşte modul de structurare secvenţială. Specificul său constă probabil în faptul că este organizat la „suprafaţă" printr-un proces de compoziţie guvernat de legea echivalenţei (1963: 220): „Textele poetice se caracterizează prin stabilirea, codificată sau nu, a unor raporturi de echivalenţă între diferitele puncte ale secvenţei discursului, raporturi care sunt definite la nivelurile de reprezentare « de suprafaţă » ale secvenţei" (Ruwet 1975: 316). La nivel fonetic şi silabic (metrul transformă silaba în unitate de măsură) se adaugă principiile semnalate mai sus, atunci când ne referim la perioadă (ritmul structurant) şi segmentare. Planul organizării periodice (ritm şi paralelisme de construcţie) şi segmentarea trec înaintea structurii ierarhice, astfel încât putem defini poeticul ca fiind un mod de planificare care vine să se suprapună secvenţialităţii unuia din tipurile de bază. Se pare că avem aici de-a face nu numai cu o suprapunere, ci şi cu o dublă funcţionare: funcţionarea secvenţialităţii „de origine" şi cea a sintaxei, prin aranjarea lor într-un text poetic. În poezia descriptivă, poezia didactică (explicativ-expozitivă), poezia argumentativă şi mai ales poemele narative, poate fi identificat un tip reprezentativ. În formele dialogale din tragedia şi drama clasică în versuri, momentele narative, argumentative, expozitive şi pur dialogale sunt ordonate în funcţie de regulile de organizare ale unui text poetic. La aceasta, trebuie să adăugăm faptul că poeticul este necesar a fi abordat şi la nivelurile semantic (A3 din schema 2) şi enunţiativ (A2), ce joacă un rol cel puţin la fel de important precum efectele de suprafaţă de obicei admise.

---

[8] Cu privire la acest aspect, Mortara Garavelli (1988:165) vorbeşte despre texte „primitive": rugăminţi, dorinţe, blesteme, descântece, imprecaţii şi incantaţii, care par a fi caracterizate de o puternică încărcătură conativă şi de o valoare de act de limbaj primitiv. Textul scurt din Desnos citat mai sus (1) intră parţial într-o astfel de categorie ilocuţionară.

Extrema eterogenitate a „genurilor de discurs", făcute cunoscute deja de către Bahtin ca fiind o caracteristică a limbajului uman, reprezintă, în fapt, o constatare empirică prealabilă oricărei abordări tipologice a diferenţelor. Eterogenitatea este un dat pe care lingvistul nu poate să-l ignore şi este imposibil să dezvolţi o teorie câtuşi de puţin consecventă a textului, fără a se ţine seama, la modul, pe cât posibil, economic şi general, de ceea ce este, înainte de toate, experienţa comună a subiecţilor vorbitori. Propun deci să lucrez pe baza următoarei definiţii:

> Un TEXT este o structură ierarhică complexă care cuprinde *n* secvenţe – eliptice sau complete – de acelaşi tip sau de tipuri diferite.

Înaintea definirii tipurilor de secvenţe, am putea enunţa o astfel de ipoteză dacă – şi tocmai la acest nivel vorbesc de teoria de ansamblu – oricare ar fi acestea, unităţile desemnate prin noţiunea de secvenţă au proprietatea de a se supune aceluiaşi principiu ierarhic de grupare a propoziţiilor în macro-propoziţii, a macro-propoziţiilor în cinci prototipuri de secvenţe de bază şi a secvenţelor în texte.

4. Unitatea de bază: propoziţia enunţată

Am văzut că secvenţa presupune un anumit număr de macro-propoziţii compuse din una sau mai multe propoziţii elementare. Nu ne rămâne acum decât să definim aceste propoziţii, punându-ne, până una alta, întrebarea dacă este pertinent să vorbim de propoziţii narative, descriptive sau de alt tip; cu alte cuvinte, dacă diferenţele tipologice au loc la acest micro-nivel sau la un nivel superior de grupare a propoziţiilor în pachete (macro-propoziţii) organizate după schemele prototipice ale secvenţelor de bază.

Atât în oral, cât şi în scris, interpretantul încearcă, înainte de toate, să înţeleagă ceea ce i se spune, iar diferitele planuri de organizare a enunţurilor, analizate mai sus, îl direcţionează către cadrul general al acestor operaţii. Cu siguranţă, nimic nu privilegiază nivelul sintactic. Ordinea cuvintelor, categoriile gramaticale şi mărcile morfo-sintactice orientează interpretarea semantică doar la nivel local, iar reprezentarea semantică a unui enunţ poate fi concepută ca „un ansamblu de informaţii înregistrate în formă abstractă" (Caron 1989: 156). Modul de a formaliza aceste reprezentări diferă de la o teorie la alta, însă există un acord destul de general asupra caracterului propoziţional al acestei reprezentări. Unitatea de bază este predicaţia, adică stabilirea unei relaţii privind unul

BCU CLUJ / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

sau mai multe concepte. Nu trebuie să uităm să adăugăm la propozițiile formulate în mod explicit cele care trebuie inferate (presupoziții și subînțelesuri). Enunțul (9) va fi descompus, într-o analiză semantică de tip cazual, după cum urmează:

(9) Marchizul [N1] oferă un colier de perle [N2] marchizei [N3].

[[V +	Obiect]	Beneficiar]	Agent]
Proces Factual benefic (acțiune)	N2	N3	N1

Un al doilea tip de analiză predicativă îi determină pe W. Kintsch și T. A. Van Dijk să descompună astfel prima frază a unui articol intitulat „Autocolantele și polițiști":

(10)
O serie de înfruntări violente și sângeroase între poliție și membrii partidului Black Panthers au marcat primele zile din vara anului 1969. [...]

Prop. 1: [SERIE, ÎNFRUNTĂRI]
Prop. 2: [VIOLENTE, ÎNFRUNTĂRI]
Prop. 3: [SÎNGEROASE, ÎNFRUNTĂRI]
Prop. 4: [ÎNTRE, ÎNFRUNTĂRI, POLIȚIE, BLACK PANTHERS]
Prop. 5: [TIMP: DIN, ÎNFRUNTĂRI, VARĂ]
Prop. 6: [PRIMELE, VARĂ]
Prop. 7: [TIMP: ÎN, VARĂ, 1969]

Analiza operațiilor de comprehensiune din această primă frază este următoarea: „P4 este selectată ca fiind o propoziție supraordonată deoarece este singura propoziție de introducere, în ansamblu, care este direct legată de titlu: aceasta are în comun cu titlul conceptul de POLIȚIE. [...] P1, P2, P3 și P5 sunt direct subordonate propoziției P4; aceasta deoarece au în comun argumentul LOVIRE; P6 și P7 sunt subordonate datorită repetării argumentului VARĂ" (1984 [1978]: 114). Nivelurile ierarhice pot fi astfel reprezentate:

[P4 [P1, P2, P3, P5 [P6, P7]]]

Așa cum putem observa, aceste diferite tipuri de prezentare a propozițiilor[9] nu țin seama, în mod firesc, de caracterizarea diferitelor feluri de propoziţii. Totuşi, în articolul său „Essai de définition linguistique du récit", D. Combe (1989) nu ezită să afirme că celebra propoziţie (11) poate fi considerată o povestire:

---

[9] Pentru o prezentare mai aprofundată a diferitelor feluri de reprezentări propoziționale, fac trimitere la J. François 1990. Pentru a evita o tehnicitate excesivă, nu

(11) Marchiza ieşi la ora cinci.

Încercarea de definire lingvistică, exclusiv frastică, a unei propoziţii narative merită toată atenţia noastră. Întrebarea care se impune este, într-adevăr, esenţială şi greu de evitat: există caracteristici lingvistice care permit definirea unei propoziţii ca fiind narativă şi deci, prin extensie, o alta ca fiind descriptivă, argumentativă etc., unde unitatea minimală de tipologizare este superioară propoziţiei? Să ne oprim pentru moment asupra acestei dezbateri.

Exemplul (11) prezintă, cu siguranţă, una din aceste caracteristici lingvistice: este vorba de un enunţ asertiv. Însă D. Combe nu spune că această modalitate asertivă predomină şi în enunţuri descriptive cu referire la stări (12) sau acţiuni (13) şi chiar în concluziile succesiunilor argumentative de tipul: „...deci marchiza este o mincinoasă", sau, mai mult, secvenţe explicative („pentru că marchiza este căsătorită"):

(12) Marchiza purta o rochie de catifea roşie.
(13) Marchiza se urcă pe cal.

În orice caz, dacă vom califica (11) în mod spontan ca fiind o propoziţie mai degrabă narativă, nu se întâmplă acelaşi lucru cu propoziţiile marcate prin modalităţi sintactice interogative (14), exclamative (15) sau imperative (16):

(14) Oare marchiza ieşi la ora cinci?
(15) Marchiza ieşi la ora cinci!
(16) Doamna Marchiză, veţi ieşi la ora cinci!

Negaţia este suficientă chiar pentru a face ca (11) să oscileze între comentariu şi evaluare:

(17) Marchiza nu ieşi la ora cinci.

Putem observa totuşi că ar fi suficient să adăugăm „În acea zi..." şi să folosim perfectul simplu pentru a interpreta (18) ca fiind o propoziţie preluată dintr-o succesiune narativă canonică:

(18) În acea zi marchiza nu ieşi la ora cinci.

---

voi formaliza foarte mult diversele mele analize. La nivelul teoretizării şi datorită obiectivelor mele, am căutat să atenuez pe cât posibil efectele unei formalizări excesive.

D. Combe ar fi absolut îndreptăţit să vină aici cu observaţia că o propoziţie recunoscută ca fiind narativă trebuie să fie „cu obligativitate o afirmaţie pozitivă” (1989: 158) şi că distanţarea modală – garantată în (11), în mod evident, prin perfectul simplu asociat persoanei a treia – este indispensabilă. Atunci când distanţarea modală este atenuată, avem posibilitatea să afirmăm, precum D. Combe, că „povestirea şi comentariul sunt strâns legate între ele” (1989: 159). Se pare că odată cu încercarea de a da o definiţie a povestirii, construită pe baza unei modalităţi asertive neutre, regăsim „vocea narativă” a lui Blanchot şi „enunţarea istorică” a lui Benveniste, adică o definiţie esenţial enunţiativă a naraţiunii.

Încercând să identifice enunţul narativ de bază, D. Combe propune această definiţie (asupra căreia voi reveni, precizând-o, în capitolul 2):

> În enunţul narativ de bază, tema va trebui să fie o persoană, o fiinţă însufleţită, sau un lucru definit din punct de vedere antropologic, graţie unei figuri retorice (metaforă, personificare, alegorie...). Cât despre predicat, acesta va semnifica ideea de acţiune („a ieşi”), de schimbare de stare, de transformare sau, la modul mai general, de eveniment, conform criteriilor reţinute de Lévi-Strauss, Greimas, Barthes şi Bremond. (1989: 160)

Caracterul narativ nu ar putea fi concentrat doar în forma verbală, el pare să ţină de „acţiune şi nu de verbul în sine, în calitate de categorie lingvistică” (Combe 1989: 160). Într-adevăr, prin intruziunea unui verb de stare rezultă o propoziţie descriptivă:

(19) Marchiza locuieşte într-un hotel particular de pe bulevardul Foch.

Simpla introducere a perfectului simplu ar fi suficientă să transforme (19) în propoziţie narativă. Faptul de a locui la adresa indicată poate deveni un eveniment cheie într-o succesiune narativă:

(20) Marchiza locui într-un hotel particular de pe bulevardul Foch.

Simpla modificare a timpului verbal are incidenţe asupra interpretării propoziţiei:

(21) Marchiza ieşea la ora cinci.
(22) Marchiza va ieşi la ora cinci.
(23) Marchiza a ieşit la ora cinci.
(24) Marchiza iese la ora cinci.

În (21), fie suntem în curs de a caracteriza (propoziție descriptivă exemplară) subiectul pe baza obiceiurilor sale (frecventativul), fie această propoziție cu verbul la imperfect lasă loc unei sucesiuni de tipul: „... când, într-o zi, un bărbat, îmbrăcat destul de ciudat, o abordă". În acest ultim caz, avem de-a face cu o schemă de incidență caracteristică unei succesiuni narative. În (22), ne aflăm în prezența fie a unui răspuns la o întrebare – propoziție decupată dintr-o secvență dialogală – , fie în cea a unei formule specifice uzajului lingvistic al unui istoric („viitorul istoricilor"). Exemplele (23) și (24) prezintă o ambiguitate comparabilă: răspuns la o întrebare sau propoziție narativă legată de alte propoziții la perfect compus în exemplul (23), la prezent în (24), conform uzajului prezentului așa-zis narativ.

Atunci când D. Combe ia în considerare următoarele fraze complexe:

(25) Marchiza ieși la ora cinci, se duse la teatru.
(26) Marchiza ieși la ora cinci, apoi se duse la teatru.
(27) După ce marchiza ieși la ora cinci, ea se duse la teatru.

nu notează decât faptul că succesiunea temporală poate fi exprimată explicit sau implicit și că:

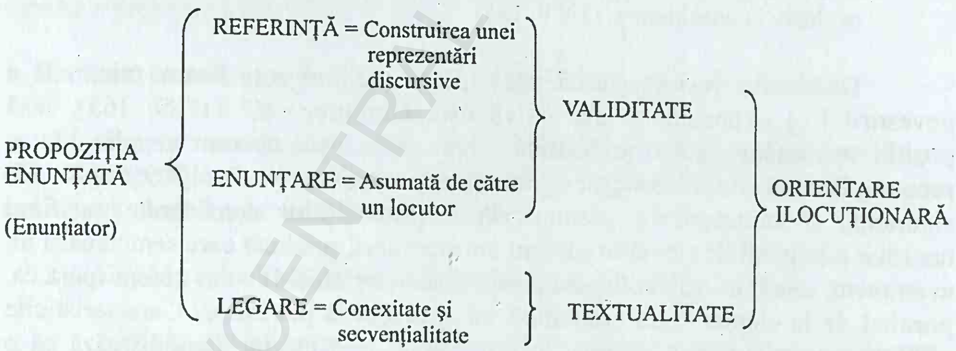
> Atunci când o frază are mai multe propoziții, determinate de verbe distincte, fiecare dintre ele constituie o unitate minimală a povestirii, întreaga frază nefiind decât o expansiune a acestei unități de bază care pregătește câmpul, și mai vast, al unei expansiuni la nivel discursiv, pe care, în general, îl luăm exclusiv în considerare. (1989: 165)

D. Combe recunoaște că dacă „fraza narativă este forma minimală a povestirii [...] expansiunea discursivă este omniprezentă" (1989: 165), însă poziția sa rămâne categoric frastică: „Nu mi se pare necesar ca pluralitatea propozițiilor să fie o condiție gramaticală a povestirii " (1989: 164). Cu siguranță, o caracterizare gramaticală a propozițiilor considerate ca fiind narative este posibilă (temă-argument antropomorf, predicat care semnalează un eveniment, enunț asertiv activ sau pasiv, distanțare modală), dar putem spera ca, pornind de la elemente de gramatică, să ajungem la povestire? Caracteristicile reținute corespund unor propoziții descriptive, însă ele nu demonstrează că o anumită propoziție este, de la sine, de un anumit tip. Folosirea perfectului simplu nu garantează nici măcar – dacă e să luăm în considerare uzajul formelor de perfect simplu izolate, caracteristice presei contemporane – că avem de-a face cu o propoziție desprinsă dintr-o succesiune de forme de perfect compus.

În opinia mea, dacă anumite caracterizări gramaticale pot, mai mult sau mai puțin, să autorizeze sau să împiedice o propoziție de a fi considerată ca fiind narativă (sau, mai mult, descriptivă, argumentativă, explicativă sau dialogală), criteriile gramaticale nu permit, în mod absolut, ca aceasta să fie definită din punct de vedere tipologic. Este imposibil să neglijăm aici relațiile constante dintre dimensiunea locală – microstructurală – şi globală – secvențială – a faptelor de limbă. O propoziție dată nu poate fi definită ca fiind narativă sau descriptivă sau de altă natură, decât în lumina dublului joc al caracteristicilor gramaticale şi al inserției acesteia într-un cotext, într-o succesiune de propoziții pe care interpretantul le leagă între ele. O propoziție evaluativă ca cea din exemplul (17) nu poate fi interpretată fără a lua în considerare cotextul. La fel se întâmplă cu toate propozițiile construite cu perfectul simplu care impun o succesiune de alte forme la perfect simplu sau un imperfect ce nu poate fi interpretat decât cu dificultate, fără avea la bază o propoziție care să prezinte un timp aorist.

În ceea ce mă priveşte, constrângerile morfo-sintactice şi semantice care exclud (14), (15) şi (16) dintr-o succesiune strict narativă de propoziții nu trebuie separate de considerațiile secvențiale. Este o constrângere datorată modului de înlănțuire care, în ultimă instanță, face posibilă (sau imposibilă) inserția anumitor propoziții într-o secvență narativă. Această constrângere globală, precum şi caracteristicile gramaticale transformă propozițiile (11) şi (18) în nuclee narative, iar propozițiile (12), (19) şi (21) în expansiuni descriptive. Lingvistica textuală se impune aici, mai mult decât oriunde, fără a exclude, pentru unele cazuri speciale, considerațiile lingvisticii clasice.

Propoziția enunțată (sau clauza) este o unitate textuală identificată pe baza celor trei aspecte complementare, rezumate în schema ce urmează[10].



PROPOZIȚIA ENUNȚATĂ (Enunțiator)

REFERINȚĂ = Construirea unei reprezentări discursive

ENUNȚARE = Asumată de către un locutor

LEGARE = Conexitate şi secvențialitate

VALIDITATE

TEXTUALITATE

ORIENTARE ILOCUȚIONARĂ

Schema 3

- **Aspectul referențial** sau construirea unei reprezentări discursive. Dacă am separa reprezentarea discursivă de enunțare (de subiectiv), am putea vorbi, în termenii lui Charles Bally, despre „*dictum*". La rândul său, Searle vorbeşte

---

[10] Revizuiesc aici schema de la pagina 36 din *Eléments de linguistique textuelle.*

BCU IAŞI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

despre „*conținut descriptiv*", susceptibil de a primi o anumită valoare de adevăr. La acest prim nivel, propoziția reprezintă o predicație: atribuirea de proprietăți unei persoane. Aşa cum a semnalat Benveniste, fapt lăsat destul de devreme uitării de lingvistica structurală, „referința este parte integrantă a enunțării " (1974: 82). Paul Ricoeur împărtăşeşte aceeaşi opinie, venind cu o precizare importantă: „Textul [...] nu există în afara referinței; rolul lecturii ca interpretare va fi tocmai cel de a construi referința"(1986: 141). A enunța sau a citi o propoziție înseamnă a construi o reprezentare discursivă şi am putea descrie sensul unui text „ca o imagine mentală pe care receptorul şi-o creează despre realitate, aşa cum este dată în text." (Martin 1985: 57). În măsura în care orice text îşi construieşte o reprezentare, putem spune că descrierea este, într-un anumit fel, în centrul activității de limbaj. Va trebui deci să avem grijă să nu confundăm, în cele ce urmează, această funcție descriptivă, inerentă exercițiului vorbirii, cu forma de aşezare în text-secvență, pe care o vom denumi descriere. De asemenea, faptul că orice enunț are o finalitate sau o orientare argumentativă nu va trebui confundat cu punerea în secvență argumentativă. Se regăsesc aici sursele unor dificultăți terminologice, însă crearea unor termeni noi, în acest moment, nu ne va facilita cu nimic demersul.

- **Aspectul enunțiativ.** Construirea referinței nu poate fi separată de punctul de vedere al unui subiect. „*Dictum*-ul" obiectiv nu poate fi, decât în mod artificial, separat de ceea ce Bally numeşte „reacția unui subiect" sau „*modus*". Referindu-ne mai degrabă la asumare enunțiativă, este vorba aici de a acoperi un spațiu gol despre care vorbeşte Searle, între conținutul descriptiv al propoziției şi aplicarea unei forțe ilocuționari în conținutul propozițional. Cum să gândeşti această „aplicare" fără să operezi ancorarea enunțării, prin care se defineşte caracterul valid al propoziției? Şi, mai ales, cum să separi un „dictum" obiectiv de un „modus" subiectiv? Pentru construirea sensului, atât unele, cât şi celelalte sunt total inseparabile. Împreună ele îi determină conținutul.
- **Aspectul textual** de punere în relație, de legătură a unei propoziții cu celelalte propoziții (explicite sau nu). Luând în considerare acest al treilea aspect ca fiind constitutiv pentru propoziția enunțată, este vorba aici să ne desprindem de ideea de unitate autonomă şi să propunem o definiție textuală a propoziției: unitate legată în funcție de dubla mişcare complementară a conexității (succesiunea liniară de propoziții) şi a secvențialității (structura ierarhică de propoziții).

Aşadar definesc propoziția enunțată drept o unitate legată de alte propoziții:„Propoziția este un element semnificant al enunțului în întregul său şi capătă sensul definitiv doar în interiorul acestui tot" (Bahtin, 1984: 290). În plus, resping confuzia între aspectele enunțiative legate de asumare (distanțarea specifică propozițiilor care utilizează perfectul simplu în opoziție cu cele care sunt extrem de modalizate) şi narațiunea propriu-zisă. O regretabilă confuzie a fost mult timp întreținută de către cei care au redenumit „povestire" „enunțarea istorică" a lui Benveniste. Începând cu Weinrich, Genette şi Maingueneau o astfel de glisare terminologică duce la confuzia între planurile enunţiative şi secvenţialitate. Dacă perfectul simplu este, aşa cum nota Roland Barthes într-un celebru articol, „piatra de temelie a povestirii", uzajul acestui sertar* verbo-temporal nu poate transforma o propoziţie izolată precum (11) într-o povestire completă.

Din punct de vedere secvenţial, faptul că o propoziţie este fie un argument, fie o concluzie, corespunde unui tip particular de înlănţuire: o secvenţialitate locală *argumentativă*.

Alte moduri de micro-înlănţuiri locale de propoziţii par a fi posibile: înlănţuiri *narative*, despre care s-a discutat deja, în parte, în care legătura „*post hoc, ergo propter hoc*" între două sau mai multe propoziţii ţine loc de raport crono-logic; înlănţuiri *descriptive* guvernate de operaţii net ierarhizante şi paradigmatice de integrare semantică; înlănţuiri *dialogale* şi *explicative* (dominate de structura întrebare-răspuns-evaluare).

Astfel, de exemplu, o frază complexă precum:

(28) Bărbaţilor le plac femeile care au mâinile fine.

degeaba este ea o unitate semnificantă a limbii şi, prin aceasta, perfect inteligibilă luată chiar izolat, căci nu are sens decât în co(n)textul în care aceasta poate reprezenta atât premisele unei argumentaţii publicitare, cât şi morala unei fabule sau a unei poveşti picante. *Totul depinde de locul acesteia într-o succesiune secvenţială dată* şi, în plus, ea capătă sens numai în situaţia unei enunţări specifice în cadrul căreia propoziţia secundară (relativă) îi va întregi sensul.

Atunci când Bahtin arată caracterul autonom al anumitor propoziţii de deschidere şi de închidere a unei povestiri, insistă asupra faptului că această aparentă autonomie este preluată de funcţia textuală şi dialogică: „Sunt, într-adevăr, propoziţii de, am putea spune, «avant-post», situate exact pe linia de demarcaţie, acolo unde are loc alternanţa (schimbarea) de roluri dintre subiecţii vorbitori" (1984: 297).

Existenţa unor astfel de propoziţii a fost confirmată, de atunci, prin studiul înscrierilor de secvenţe narative în contexte conversaţionale. Această inserţie lasă loc – aşa cum am văzut în capitolul 7 –, în mod sistematic, procedurilor de deschidere, sub formă de *rezumat* sau de *intrare-prefaţă*, şi de închidere, sub formă de *încheiere* sau *morală-evaluare*, care orientează interlocutorii către contextul interacţiunii în curs. Să adăugăm la aceasta că

---

* (fr.: *tiroir*) Termenul denumeşte un concept cu sensul de „care generează episoade paralele, fără legătură între ele". (n. trad.)

BCU IAŞI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

structura înlănțuirilor explicative – monologale – este foarte apropiată de cea a conversației: se pune o întrebare-problemă la care se aduce un răspuns-soluție, care mai apoi este evaluat.

Cu siguranță că ar fi posibil să considerăm (28) ca fiind un proverb, adică o propoziție aparent mult mai „autonomă" și suficientă decât un slogan. În fapt, un proverb este, înainte de toate, un enunț disponibil și destinat asumării de tip polifonic, într-o înlănțuire reactivă dată.

Dintr-un punct de vedere general, înainte de toate, trebuie să subliniem faptul că o propoziție descriptivă elementară precum:

(29) Marchiza are mâinile fine.

inteligibilă prin semnificația sa lingvistică intrinsecă, dar lipsită de sens în afara situației și/sau luată izolat, poate deveni foarte bine element al unei secvențe argumentative:

(30) Marchiza are mâinile fine, dar nu-mi place de ea.

în care (29) a devenit un argument (p) pentru o concluzie implicită (q) negată în mod natural de propoziția (non-q) care urmează după conectorul-marcă al argumentului DAR, așa cum vom vedea mai exact în capitolul 4.

Fie asertive, interogative sau exclamative, propozițiile sunt, în orice caz, integrate într-un context enunțiativ în care capătă sens. Luate izolat, asertiunile constatative pot fi percepute, bineînțeles, la o simplă analiză, ca fiind susceptibile de a forma un enunț complet, dar: „În realitate, o informație de acest tip se adresează cuiva, este suscitată de ceva, are un anumit scop, altfel spus, este o adevărată verigă dintr-o înlănțuire de schimburi verbale, în interiorul unei sfere din realitatea umană sau din viața cotidiană." (Bahtin 1984: 290). În *Marxismul și filosofia limbajului*, Bahtin și Voloșinov merg și mai departe cu această idee:

> Orice enunțare-monolog, chiar dacă este vorba de o simplă inscripție pe un monument, constituie un element inalienabil al comunicării verbale. Orice enunțare, chiar dacă fixată în formă scrisă, este un răspuns la ceva și este construită ca atare. Ea nu este decât o verigă din înlănțuirea actelor de vorbire. Orice inscripție este o prelungire la cele care au precedat-o, angajează o polemică cu acestea, se așteaptă la reacții active de înțelegere, le anticipează etc. [...] O inscripție, ca oricare altă enunțare-monolog, este prevăzută pentru a fi înțeleasă, este orientată spre o lectură în contextul vieții științifice sau al realității literare de la acel moment [...]. (1977: 105-106)

În acest spirit, nu putem interpreta scurta povestire giscardiană (citată la pagina 32) și argumentația care vine în completare (exemplul 6, pagina 36) în afara înlănțuirii actelor de vorbire: presiunea lui Chirac care îl somează pe

Preşedinte să treacă la fapte, intertextul cu trimitere la discursul dreptei clasice, care acuză Frontul popular de dezastru şi care asociază Uniunea de stânga cu evocarea evenimentului din 1936, votul naţiunii ca formă de răspuns la discursul Preşedintelui său etc.

Această natură profund dialogică a discursului nu trebuie totuşi să fie confundată cu modul de îmbinare secvenţială pe care o voi desemna cu termenul de „dialog". Principiul dialogic nu conferă în mai mare măsură dialogului un loc de prim ordin – sau aparte –, la fel cum referinţa nu transformă descrierea în categorie generală de limbaj.

5. Structura compoziţională a textelor

Structura globală a textelor nu se explică în totalitate prin combinaţiile secvenţiale, pentru că ea este, înainte de toate, reglată la un nivel superior de genurile discursului. Se întâmplă frecvent ca genurile să determine **planurile de texte fixe**: structura sonetului, cea a comediei clasice în trei acte şi a tragediei în cinci acte, *dispositio* oratorică (exordiul, naraţiunea, confirmarea, peroraţia), planul dialectic al dizertaţiei (introducerea, teza, antiteza, sinteza, concluzia). Reţetele de bucătărie, planurile pentru traseele de escaladă şi expediţii urmează modele aproape identice şi am putea spune acelaşi lucru şi despre prezentările de film din programele de televiziune sau despre cadrul general al unei scrisori: deschiderea (termeni de adresare, indicaţii de timp şi de loc), exordiu, corpul scrisorii (zonă de extremă variaţie), peroraţia, încheierea (formula de politeţe şi semnătura). **Planurile de texte ocazionale** sunt foarte frecvente, avînd rolul de a structura textele, în ansamblu. Proprii unui anumit tip de text, aceste planuri ocazionale sunt mai mult sau mai puţin identificabile în funcţie de felul în care sunt sau nu subliniate prin semne de segmentare (alineate, titluri şi sub-titluri, numerotarea părţilor etc.) şi/sau de organizatori (enumerativi, conectori).

În interiorul acestor planuri de texte, aşa cum s-a putut vedea mai sus (pp. 33-34), cu excepţia cazurilor rare de texte monosecvenţiale, secvenţele de bază (nivelul 1 de complexitate) se îmbină în funcţie de trei moduri care se combină între ele: succesiunea, inserarea şi montajul în paralel (nivelul 2 de complexitate). De asemenea, există şi o *dominantă*, dată fie de secvenţa în care este inserată, fie de secvenţa care permite rezumarea ansamblului textului (oricare ar fi lungimea sa) ce are ca efect tipologizarea globală (nivelul 3 de complexitate); aceasta ne determină să credem că există o tipologie a textelor (bază de tipologizare [7] a schemei 1 de la pagina 23). Trebuie să adăugăm că, în interiorul unui plan al textului, diferitele secvenţe pot fi incomplete fără consecinţe directe în structura globală. Un plan al textului poate veni întotdeauna să suplinească o incompletudine secvenţială.

Importanța planurilor de texte în complexitatea structurării compoziționale poate fi rezumată astfel:

STRUCTURA COMPOZIȚIONALĂ [B2]

B2.1. Planurile textelor (mai mult sau mai puțin reglate prin genuri discursive)
- Planurile fixe (proprii unui anumit gen)
- Planurile ocazionale (proprii unui text unic)

B2.2. Structurarea secvențială:

Nivelul 1: Prototipurile de secvențe
- Narativ
- Descriptiv
- Argumentativ
- Explicativ
- Dialogal

Nivelul 2: Îmbinarea secvențială de bază (care poate fi combinată)
- Secvențe coordonate (succesiune)
- Secvențe alternate (montaj în paralel)
- Secvențe inserate (inserarea)

Nivelul 3: Dominanta (care generează un efect de tipologizare globală)
- Prin secvența inserantă (care deschide și închide textul)
- Prin secvența rezumativă (care rezumă întregul text)

Se va evita confuzia terminologică privind *planurile de texte* și *planurile* sau *nivelurile de organizare*. Primele nu desemnează decât un nivel global de structurare compozițională (nivel de organizare B2), în timp ce *planurile de organizare* (A1/2/3 & B1/2) corespund diferitelor module, relativ autonome, care structurează ansamblul diferitelor niveluri (micro și macrolingvistice) de structurare a materiei verbale.

Capitolul 2

Prototipul secvenței narative

> *În ciuda diferențelor evidente dintre povestirea istorică și povestirea de ficțiune, ele prezintă o* structură *narativă comună care ne îndreptățește să considerăm discursul narativ ca fiind un model omogen de discurs.*
>
> *(Ricœur, 1980: 3)*

Povestirea este unitatea textuală căreia i s-a acordat cea mai mare atenție în tradiția retorică – de la *Poetica* lui Aristotel la *Eseu asupra povestirii* de Bérardier de Bataut (1776) – și în naratologia modernă[11] – de la *Morfologia basmului* lui Propp (1928) la *Timpul și povestirea* lui Paul Ricœur (1983-1985). Există astăzi numeroase prezentări și sinteze ale tuturor acestor lucrări și ale celor care au fost orientate, în ultimii ani, înspre psihologia cognitivă (Fayol, 1985). În ceea ce privește povestirea, a fost elaborată progresiv noțiunea de suprastructură, cu succesiunea de propoziții narative la care Umberto Ecco face aluzie în *Apostilă la Numele trandafirului*: „În narațiune, suflul nu este dat de frază, ci de macro-propoziții, de scandările de evenimente" (1985b: 50). Modelul secvenței narative de bază pe care îl voi expune aici are drept scop explicitarea acestei observații esențiale, definind elementele care asigură legătura dintre propoziții ca și „împachetajul" sub formă de „macropropoziții" constitutive ale unei secvențe, la rândul ei constitutivă a unui text. În calitate de unitate textuală, orice povestire corespunde, la modul ideal, definiției minimale cu privire la textualitate: *succesiune de propoziții legate între ele care progresează către un final*. Ne întrebăm însă cum am putea defini specificul acestei așezări în text.

---

[11] Pentru o expunere mai detaliată a cercetărilor moderne în naratologie, fac trimitere la *Textul narativ,* publicat în aceeași colecție.

BCU CLUJ / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

1. Criterii pentru o definiție a povestirii

Două definiții aparținând lui C. Bremond arată care sunt constituenții de bază ai oricărei povestiri. Cea mai scurtă se regăseşte în *Logique du récit*: în cadrul acestui mesaj, un subiect oarecare (animat sau inanimat) să fie neapărat situat într-un timp t, mai apoi t + n şi să se arate ce se întâmplă cu el în momentul t + n al predicatelor care l-ar caracteriza la momentul t" (1973: 99-100). La aceşti trei primi constituenți: subiect, temporalitate şi predicate transformate, o a doua definiție vine să adauge alte câteva elemente:

> Orice povestire constă într-un discurs care integrează o succesiune de evenimente de interes uman în cadrul unității aceleiaşi acțiuni. Acolo unde nu există succesiune, nu există nici povestire ci, de exemplu, descriere (dacă obiectele discursului sunt asociate printr-o contiguitate spațială), deducție (dacă se implică una pe alta), efuziune lirică (dacă se evocă prin metaforă sau metonimie) etc. Acolo unde nu există integrare în unitatea unei aceleiaşi acțiuni, nu este nici povestire, ci doar cronologie, enunțarea unei succesiuni de fapte necoordonate între ele. Şi, în fine, acolo unde nu există implicare a factorului uman (unde evenimentele raportate nu sunt nici produse de către agenți, nici suportate de către pacienți antropomorfi), nu poate exista povestire, pentru că numai în raport cu un proiect uman evenimentele capătă un sens şi se organizează într-o serie temporală structurată (Bremond 1966: 62).

Mai exact, putem afirma că, pentru a avea povestire, trebuie să reunim şase constituenți simultan.

(A). Succesiune de evenimente:
„Acolo unde nu este succesiune, nu este nici povestire" (Bremond)

Pentru ca o povestire să existe, este nevoie de o succesiune minimă de evenimente care se petrec într-un timp t şi mai apoi t + n. Definind „unitatea funcțională" care traversează diferitele moduri şi genuri narative, Paul Ricoeur subliniază, la rândul său, importanța temporalității minimale: „Caracterul comun al experienței umane care este marcat, articulat, clarificat prin actul de a povesti, în toate formele, este *un caracter temporal*. Tot ceea ce se povesteşte se întâmplă în timp, i se acordă timp, se desfăşoară în timp; iar ceea ce se desfăşoară în timp poate fi povestit" (1986: 12). Acest criteriu de temporalitate nu este totuşi un criteriu definitiv: numeroase alte genuri de texte (rețete şi cronici, de exemplu) presupun o dimensiune temporală; însă ele nu sunt transformate în povestiri numai datorită acestui fapt. Pentru a fi povestire, trebuie ca această temporalitate de bază să fie dirijată de o tensiune: determinare retrogradă care face ca o povestire să fie orientată către un sfârşit (t + n), fiind organizată în funcție de situația finală. Claude Bremond face, pe bună dreptate, următoarea observaţie: „Naratorul care vrea să ordoneze succesiunea cronologică a evenimentelor pe care le relatează, să le dea un sens, nu are altă soluţie decât să le cuprindă într-o singură unitate a unui parcurs orientat spre un final.” (1966: 76). Liniaritatea temporală se regăseşte în acest fel problematizată, aşa cum se va arăta şi în criteriul cu numărul cinci.

(B) Unitatea tematică (cel puţin un actor-subiect S):
„Acolo unde [...] nu există implicare a factorului uman [...], nu poate exista povestire” (Bremond)

În definiţia din 1973, C. Bremond vorbeşte despre un „subiect oarecare (animat sau inanimat)”, situat „într-un timp t, apoi t + n”, ceea ce ne permite să reunim componentele A şi B. În ceea ce priveşte definiţia din 1966, se insistă asupra caracterului antropomorf al subiectului, venindu-se în completare cu ideea de „implicare a factorului uman”. Prezenţa unui actor (S) – cel puţin unul, individual sau colectiv, subiect de stare (pacient) şi/sau subiect operator (agent de transformare despre care vom discuta mai departe) – pare a fi un factor de unitate a acţiunii. Această problemă este dezbătută de către Aristotel în capitolul 8 din *Poetica*:

> Subiectul nu-i unul, cum îşi închipuie unii întrucât priveşte un personaj. Doar multe şi nenumărate sunt întîmplările putând să se ivească în viaţa cuiva, fără ca, din unele din ele, să rezulte o unitate; şi tot astfel faptele unui om sunt multe, fără ca laolaltă să alcătuiască o singură acţiune. (51a16)*

Trebuie să reţinem observaţia lui Aristotel, şi anume caracterul individual al actorului (principal) nu garantează unitatea de acţiune. Prezenţa unui (cel puţin) actor este indispensabilă, dar acest criteriu nu devine pertinent decât în raport cu alte componente: cu succesiunea temporală (A) şi cu predicatele care caracterizează acest subiect (C).

(C) Predicate transformate:
„Să se arate ce se întâmplă în momentul t + n al predicatelor care [...] pot caracteriza [subiectul de stare S] în momentul t” (Bremond)

Găsim deja referiri cu privire la această idee la sfârşitul capitolului 7 din *Poetica*: „O limită decurgînd din firea lucrurilor ar fi următoarea: sub raportul întinderii, o tragedie e cu atât mai frumoasă cu cât e mai lungă, fără să înceteze

---

*Aristotel, *Poetica*, Editura Academiei Republicii Populare Române, Bucureşti, 1965, traducere de D. M. Pippidi,VII, 15-20, p. 75. (n.tr.)

BCU CLUJ CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

a rămîne inteligibilă. Sau, ca să întrebuinţez o definiţie simplă, limita potrivită a întinderii unei tragedii e cea indispensabilă pentru ca, în desfăşurarea neîntreruptă a întîmplărilor cerută de asemănarea cu realitatea sau de progresiunea lor necesară, să se treacă de la o stare de fericire la una de nefericire, sau de la una de nefericire la alta de fericire"[*]. Acest exemplu, ales de către Aristotel, corespunde noţiunii de inversiune a conţinuturilor, care va reprezenta pentru mult timp cheia definiţiei povestirii dată de semiotica narativă a lui Greimas. Plecând de la această opoziţie între *conţinutul inversat* (un subiect de stare [S] este în relaţie de disjuncţie faţă de un anumit obiect de valoare: O) şi *conţinut aliniat* (subiectul de stare este, la sfârşitul povestirii, în relaţie de conjuncţie faţă de obiectul dorit) va rezulta următoarea definiţie: „Povestirea finită poate fi citită ca o transformare a unei anumite stări în contrariul său. Previzibilitatea acestui parcurs binar defineşte coerenţa specifică povestirii şi îi marchează încheierea." (Hénault 1983: 27). Se întâmplă oare întotdeauna la fel?

Dacă luăm exemplul din introducerea povestirii *Prinţesa şi bobul de mazăre* de Andersen, citată în capitolul precedent (pagina 41), constatăm că paragraful respectiv formează o secvenţă temporală: evenimentele se succed, există o anumită perioadă de timp între plecarea şi întoarcerea prinţului (A) care garantează unitatea povestirii (B), însă criteriul (C) este hotărâtor; predicatul iniţial este chiar cel al unei disjuncţii dintre subiectul S şi obiectul de valoare al dorinţei sale O (o prinţesă adevărată). Între debutul şi finalul secvenţei nu putem spune că această ipoteză a lui Aristotel se verifică. Într-adevăr, la sfârşitul secvenţei, Prinţul se află în aceeaşi relaţie de disjuncţie faţă de obiectul său de valoare. Nu există deci nicio transformare conjunctivă minimală, ceea ce se explică prin faptul că această scurtă secvenţă nu reprezintă decât începutul povestirii. Astfel ne vedem totuşi obligaţi să mergem ceva mai departe cu analiza.

La modul mai puţin general şi mai puţin direct inspirat de studiul basmelor, ne putem rezuma la ideea predicatelor *a fi, a avea* şi *a face* care definesc subiectul de stare S în momentul t – debutul secvenţei – apoi în momentul t + n – sfârşitul secvenţei. Se dă formula situaţiilor iniţială şi finală care reuneşte primele trei componente (A, B şi C), subliniind relaţiile dintre ele, fără o implicare necesară a inversiunii conţinuturilor, postulate mult prea tendenţios de către semiotica narativă:

Situaţia iniţială: [S *este*/ *face*/ *are* sau *nu are* X, X' etc. în t]
Situaţia finală:[S *este*/ *face*/ *are* sau *nu are* Y, Y' etc. în t + n]

---

[*] *Ibid.*,VII, 10-15, p. 75 (n.tr.)

BCU IAŞI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

(D). Un proces:
„Acolo unde nu există integrare în unitatea unei singure acțiuni nu există [...] povestire” (Bremond)

Acestă idee de unitate de acțiune este avansată în mai multe rânduri de către Aristotel în *Poetica*, şi tocmai în numele ei nu se mulțumeşte cu ideea de unicitate a eroului (B):

> [...] subiectul, întrucât e imitația unei acțiuni, cată să fie imitația unei acțiuni unice şi întregi, iar părțile aşa fel înclinate ca prin mutarea din loc a uneia, ori prin suprimarea ei, întregul tot să rezulte schimbat ori tulburat. Căci nu poate fi socotit parte a unui întreg ceea ce – fie că e, fie că nu e – n-aduce cu sine o deosebire vizibilă. (51a30)*

Noțiunea de acțiune unică ce formează un tot este privită astfel de către Aristotel:

> Întreg e ceva ce are început, mijloc şi sfârşit. Început e ceea ce, prin natura lui, nu urmează în chip necesar după nimic, dar care, mai curând sau mai târziu, e urmat neapărat de altceva. Sfârşit, dimpotrivă, e ceea ce urmează obişnuit după altceva, fie în virtutea unei necesități, fie a unei deprinderi, şi după care nu mai urmează nimic. Mijloc, ceea ce urmează după ceva şi e, la rându-i, urmat de altceva. Pentru ca subiectele să fie bine întocmite, se cade dar ca nici să nu înceapă, nici să se sfârşească la întâmplare, şi să țină seama de principiile arătate. (50b26)**

Această triadă va fi reluată, în mod sistematic, în epoca clasică, prin termenii de „introducere” sau „expozițiune”, „nod” sau „desfăşurare”, „concluzie” sau „deznodământ”. Definiția acțiunii unice ca tot unitar îi permite lui Aristotel să facă distincția dintre povestire şi cronică sau anale:

> ...subiectele [...] trebuie să aibă aceeaşi alcătuire dramatică pe care o au subiectele tragediilor: să poarte asupra unei singure acțiuni, întregi şi complete, având un început, un mijloc şi un sfârşit, pentru că – una şi întreagă, ca orice organism să poată produce desfătarea care-i e proprie. Evident, iarăşi, că alcătuirea subiectelor poeziei epice nu poate fi aceeaşi ca a subiectelor istoriei, în care, în mod necesar, expunerea nu e a unei acțiuni, ci a unei epoci, mai exact a tuturor evenimentelor petrecute înlăuntrul unei epoci în legătură cu unul sau mai multe personaje, oricât de întâmplător ar fi raportul în care s-ar gândi unul față de celelalte. Aşa cum biruința navală de la Salamina şi înfrângerea carthaginezilor în Sicilia s-au petrecut cam în aceeaşi vreme, fără

---

* *Ibid.*, pp. 64, 30-35.
** *Ibid.*, pp. 62-63, 25-35.

> să fi năzuit câtuşi de puţin spre acelaşi ţel, tot astfel, într-o serie de succesiuni, un eveniment se poate câteodată produce după altul, fără ca din ele să rezulte o unică urmare. (59a17-21)*

Către aceste aspecte prezentate de Aristotel îşi îndreaptă atenţia şi P. Ricoeur atunci când defineşte modul de compunere a textului în cazul povestirii. Filosoful subliniază cu precizie că *muthos* ca „asamblare de acţiuni săvârşite" este o operaţie de punere în intrigă: „punerea în intrigă constă îndeosebi în selectarea şi aranjarea evenimentelor şi acţiunilor povestite, care fac din fabulă o povestire «completă şi unitară» cu început, cuprins şi sfârşit" (1986: 13). Ceea ce transpare din întreaga fabulă ca fiind adevărat (adică din Text) este la fel de adevărat la nivelul unităţii care se află în atenţia noastră: secvenţa.

Să încercăm să reformulăm această idee: pentru a avea o povestire este necesară o transformare a predicatelor (C) pe parcursul unui proces. Noţiunea de proces permite precizarea componentei temporale (A), lăsând la o parte ideea de simplă succesiune temporală de evenimente. Concepţia aristotelică de acţiune unică ce formează un întreg nu este altceva decât procesul transformaţional următor, dominat de tensiunea despre care vorbeam mai sus:

Situaţie iniţială	Transformare (săvârşită sau suportată)	Situaţie finală
ÎNAINTE „început"	PROCES „mijloc"	DUPĂ „sfârşit"

Este ceea ce încearcă să arate, de exemplu, A.J. Greimas prin formula programelor narative (PN): un subiect de stare (S) este disjunct (V) faţă de un obiect de valoare (O) şi, sub influenţa (operaţie de transformare) unui subiect operator (Sop), subiectul de stare (S) este, la sfârşitul povestirii, conjunct (Δ) obiectului dorinţei. Fie formula unui program narativ conjunctiv (pentru un program disjunctiv, ar fi suficient să inversăm predicatul iniţial şi final trecând de la o conjuncţie Δ la o disjuncţie V):

$$PN = FT\ (Sop) \gg [(S\ \ V\ \ O) > (S\ \ \Delta\ \ O)]$$[12]

Mai exact, în afara faptului că subiectul de stare şi subiectul operator pot corespunde aceluiaşi actor, mi se pare că este absolut necesar să spun că procesul transformaţional (care reuşeşte sau este supus eşecului) cuprinde trei momente (m) legate de momentele constitutive ale aspectului. Cele două extreme permit redefinirea componentei (A integrând în unitatea de acțiune a procesului: m 1 = ÎNAINTEA PROCESULUI (acțiune iminentă = t), m 5 = DUPĂ PROCES (îndeplinirea recentă = t + n). Aceasta corespunde primelor două macro-structuri narative (Pn1 și Pn5) constitutive ale secvenței de bază. Procesul poate fi descompus, la rândul lui, în trei momente:

---

* *Ibid.*, cap. XXIII, pp. 87, 15-30.

[12] Pentru rezumat şi aplicaţie, vezi Adam 1984: 59-73.

m 2 = Debutul procesului (a începe să, a se pune pe).
m 3 = Parcursul procesului (a continua să)
m 4 = Sfârșitul procesului (a termina de).

Pentru a trece de la simpla succesiune liniară și temporală de momente (m1, m2 etc.) la povestirea propriu-zisă, trebuie să operăm punerea în intrigă, să trecem de la succesiunea cronologică la logica singulară a povestirii care introduce o problematizare, prin intermediul a două macro-propoziții narative – Pn2 și Pn4 – extrem de importante, inserate între situația inițială și debutul procesului (Pn1) și între proces și situația finală (Pn5). Înainte de a intra în logica singulară a punerii în intrigă, precizând cel de-al cincilea criteriu (E) de definire a povestirii, putem reflecta asupra importanței macro-propozițiilor Pn2 și Pn4, revenind asupra primei secvențe paragraf din *Prințesa și bobul de mazăre* (exemplul (8) pagina 41).

Într-adevăr, primele două propoziții nu constituie decât macro-propoziția Pn1- Orientarea sau Situația inițială: propoziția [a] arată subiectul S al întâmplării și relativa [b] precizează deținătorul obiectului căutat („voia") adică un obiect valorizat („o prințesă"). În articolul său „Tematica" din 1925, B. Tomașevschi definea în acest mod prima macro-propoziție: Situația inițială necesită o introducere narativă. Povestirea împrejurărilor ce determină starea inițială a personajelor și raporturile dintre ele se numește expozițiune" (1965: 275). La aceasta el adaugă, cu un foarte fin spirit de observație, că expozițiunea-orientare nu are loc întotdeauna la începutul unei întâmplări. Povestirea poate foarte bine să înceapă *ex abrupto*: „Povestirea începe printr-o acțiune în curs de desfășurare și doar prin cele ce urmează autorul ne face cunoscută starea inițială a eroului. În acest caz, avem de-a face cu o expozițiune întârziată" (*id.*). Specificul povestirii lui Andersen nu apare decât în propoziția [c]. Proprietatea obiectului de valoare („veritabil") apare aici drept o Complicație-Pn2 așa cum subliniază dealtfel conectorul argumentativ DAR. Plecând de la această a doua macro-propoziție – pe care o numește nod – Tomașevschi dă următoarea definiție: „Pentru a începe o fabulă, se introduc motive dinamice care distrug echilibrul situației inițiale. Ansamblul motivelor care destabilizează echilibrul situației inițiale și care pun bazele acțiunii se numește nod. De obicei, nodul determină întreaga desfășurare a fabulei iar intriga se reduce la variații ale motivelor principale, introduse de către nod. Aceste variații se numesc peripeții (trecerea de la o situație la alta)" (1965: 274). În exemplul nostru, propozițiile

[d] şi [e] formează nucleul de acţiune al acestor peripeţii sau macro-propoziţia Pn3-(re) Acţiunea. Aflată în poziţie simetrică faţă de Pn2, macro-propoziţia Pn4-Rezoluţia este foarte importantă (ea este de altfel introdusă şi de către conectorul DAR). Într-adevăr, propoziţia [f] defineşte în mod clar imposibilitatea, în cazul subiectului, de a pune alături faptul de a *exista* cu cel de a *părea* al prinţeselor întâlnite („nu putea niciodată să fie sigur dacă era vorba de prinţese adevărate"), adică să descopere adevărul, şi propoziţia [g] insistă asupra dificultăţii de a face diferenţa dintre non-existenţa înşelătoare şi aparenţă („părea ciudat"). Această macro-propoziţie narativă poate fi numită „Rezolvare" chiar şi atunci când aceasta nu manifestă niciun semn de soluţionare a problemei date; prin acest termen cred că trebuie subliniat doar că acest al doilea declanşator permite încheierea secvenţei, aşa cum prima (Pn2) asigură demararea secvenţei. În maniera sa, Tomaşevschi a perceput natura profund simetrică a propoziţiilor Pn2 şi Pn4: „tensiunea dramatică creşte pe măsură ce se apropie de răsturnarea situaţiei. Această tensiune este obţinută în mod obişnuit prin momentul de pregătire al acestei răsturnări" (1965: 274). El vorbeşte despre Pn2, „nodul", ca fiind o „teză" şi despre „Pn4" o „antiteză". În mod logic, din Pn4-Rezolvarea decurge din Situaţia finală (sinteza-deznodământ la Tomaşevschi). Această mişcare logică este subliniată aici de către conectorul ÎN CONSECINŢĂ şi Situaţia-finală-Pn5 arată cititorului, odată cu întoarcerea subiectului, eşecul căutării. Putem spune că macro-propoziţiile Pn2 şi Pn4 asigură punerea în intrigă a bazei oricărei secvenţe şi că articularea logică prevazută de către Tomaşevschi – Teza-Pn2 + Antiteza-Pn4 + Sinteza-pn5 – constituie structura punerii în intrigă. Această punere în intrigă este precizată de către cel de-al cincilea criteriu.

(E) Cauzalitatea narativă a punerii în intrigă:

> *„Povestirea explică, coordonează, trasează dar şi înlocuieşte ordinea cauzală cu înlănţuirea cronologică" (Sartre 1947: 147)*

În celebra sa „Explicaţie a *Străinului*" (1943), Sartre pleacă de la această definiţie a povestirii pentru a explica de ce romanul lui Camus nu poate fi considerat o povestire. Va dezvolta aceeaşi idee în eseul său din 1938 despre Dos Passos: „Povestirea explică: ordinea cronologică – ordinea vieţii – abia disimulează ordinea cauzelor – ordinea pentru înţelegere; evenimentul nu ne emoţionează, acesta este la jumatatea drumului dintre faptă şi lege" (1947: 20). Dacă scriitorul american inventează, în sens strict, „arta de a povesti", ceea ce înseamnă că, mai cu seamă în *Manhattan Transfer* (1925), „ordinea cauzelor nu se lasă niciun moment depăşită de ordinea datelor. Aceasta nu este însă povestire, ci este deversarea cu bâlbâieli a unei memorii brute şi pline de goluri, care rezumă în puţine cuvinte o perioadă de câtiva ani, pentru ca mai apoi, aceasta să se întindă la nesfârşit, evocând un fapt nesemnificativ."(1947: 21).

Renunțarea la *post hoc, ergo propter hoc* al anticilor, în romanul modern, se traduce prin faptul că, în loc de a lega evenimentele în funcție de cauză, a povesti pentru Dos Passos înseamnă a „aduna”. La fel stau lucrurile şi în *Străinul*,unde frazele par să se juxtapună: „În special, se evită toate legăturile cauzale care pot introduce în povestire vreo urmă de explicație şi care ar putea aduce, între momente, o ordine diferită de pura succesiune” (1947: 143). De unde şi celebra afirmație: „O frază din *Străinul* este o insulă” (1947: 142).

Mai aproape de zilele noastre, avem exemplul naratorilor din opera lui Claude Simon, care-şi dau seama că nu sunt capabili să relateze o succesiune de evenimente în forma unei povestiri bine alcătuite. La începutul romanului *Tentative de restitution d'un retable baroque (Încercare de restituire a iconostasului baroc)*, într-una din interminabilele paranteze a căror formulă secretă numai autorul o deține, cunoaşterea evenimentelor este afirmată deschis ca fiind „fragmentară, incompletă, realizată prin alăturarea unor imagini fugitive, la rândul lor incomplet surprinse în ansamblu, cuvinte şi acestea aproape de neînțeles, senzații nedefinite, totul transpus în ceva foarte vag, mult prea găunos şi plin de goluri pe care doar imaginația şi o aproximare logică se străduiesc să o remedieze.” Câteva rânduri mai jos, încercarea de narativizare – ceea ce numesc punerea în intrigă – este descrisă astfel:

> Iar acum, acum când totul s-a terminat, a încerca să redai, să reconstitui ceea ce s-a întâmplat, e ca şi cum ai vrea să lipeşti cioburile împrăştiate, ciuntite ale unei oglinzi, încercând cu neîndemânare să le rearanjezi, obținând de fapt un rezultat incoerent, derizoriu, stupid, în care spiritul nostru, sau mai degrabă orgoliul nostru, ne obligă sub amenințarea nebuniei şi împotriva oricărei evidențe, să găsim cu orice preț o succesiune logică a cauzelor şi a efectelor, acolo unde rațiunea nu poate să vadă decât o rătăcire, noi înşine de fapt aruncați încolo şi încoace, asemenea unui dop plutind pe apă, fără direcție, fără scop, străduindu-se doar să se mențină la suprafață, suferind şi murind până la urmă, asta e tot...

În *Arta romanului*, Milan Kundera se înscrie în aceeaşi direcție, făcând o comparație între cele două acte de sinucidere, cea a lui Werther şi cea a Anei Karenina. La Goethe, „Werther e îndrăgostit de soția prietenului lui. Nu poate să-şi trădeze prietenul, însă nici nu poate renunța la iubirea lui, aşa că se sinucide.” (1986: 79); cu alte cuvinte, actul sinuciderii este aici „transparent precum o ecuație matematică” (1986: 79). Pentru vechii romancieri, mobilul, sesizabil în mod rațional, determină apariția unui act care va provoca un altul şi aşa mai departe. Aventura este povestirea, adică „înlănțuirea actelor vizibil cauzală” (1986: 79). Faptul că nu putem, în schimb, să explicăm cu adevărat sinuciderea Anei Karenina, marchează foarte clar diferența dintre narațiunea clasică şi romanul lui Tolstoi, care pune în lumină „aspectul din afara oricărei cauzei, neluat în calcul, chiar misterios, al acțiunii umane.” (1986: 79)

Pentru a oferi un exemplu, să analizăm acest rezumat al romanului *Colomba* de Mérimée, publicat în *Manuel des études littéraires françaises* de P. Castex şi P. Surer (Volumul 5, *Secolul al XIX-lea*, Hachette, 1950: 172)

> (1)
> [a] Un tânăr locotenent cu jumătate de soldă, care se întoarce în Corsica, în locurile sale de baştină, face cunoştinţă cu locotenentul Nevil şi cu fiica acestuia Lydia, de care se şi îndrăgosteşte. [b] La sosirea pe insulă, sora sa, Colomba, îi tulbură visul frumos de iubire, îndemnându-l să se răzbune împotriva familiei Bariccini, ucigaşii tatălui său. [c] Orso, jignit fiind de către cei doi fraţi Bariccini, ripostează şi îi ucide cu două focuri de armă şi fuge, luând drumul sălbăticiei; [d] Colomba şi Lydia îl caută şi îl regăsesc; [e] dar micul grup este prins. [f] S-a considerat că Orso a acţionat în situaţie de legitimă apărare [g] şi îşi sărbătoreşte logodna cu Lydia, [f] în timp ce Colomba, nemişcată în faţa acestei drame, îşi savurează victoria, privindu-l pe bătrânul Bariccini care este pe moarte.

Rezumatul unui text narativ este un text ca oricare altul chiar dacă, aşa cum nota A. Kibedi Varga, „povestirea nu reprezintă niciodată *textul,* ci un fel de rezumat mental al acestuia, care prezintă riscul de a fi inexact, deoarece, de multe ori, acesta depinde de modul de selectare a faptelor îndeplinite de către cel care rezumă evenimentele povestite în text" (1979: 380). Rezumatul ales ne permite să ajungem la fabulă/ întâmplare, termen de preferat în faţa celui de „povestire", aşa cum este folosit de către A. Kibedi Varga, care pare să se bazeze pe un silogism subiacent:

> Premisa majoră:
> Omul care nu-şi apără onoarea nu merită să fie fericit. (m1= [a]+ [b]).
>
> Premisa minoră:
> Or, Orso (datorită lui Colomba) a ştiut să-şi apere onoarea (m2 + m3 +m4 = [c], [d], [e], [f]).
>
> Concluzie:
> Deci Orso merită să fie fericit (m5 = [g] şi [h]).

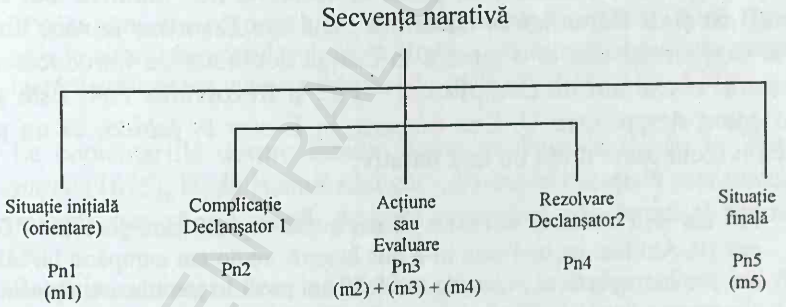
Atât la Mérimée, cât şi la Goethe, faptele au transparenţa, dacă nu a „unei ecuaţii matematice", aşa cum afirmă M. Kundera, cel puţin a acestei forme ideale de raţionament care este silogismul. În aceste condiţii, naraţiunea se bazează pe logica unui raţionament şi putem efectiv vorbi despre o „înlănţuire a actelor, vizibil cauzală."

Logica singulară a punerii în intrigă nu are nimic de-a face cu rigoarea abstractă a raţionamentelor materializate prin astfel de silogisme „Logica" narativă este perfect definită de R. Barthes atunci când vorbeşte despre ea ca despre o logică foarte impură, o logică aparentă, o logică endoxală, legată de felul nostru de a raționa și absolut deloc de raționamentul formal pe care silogismele precedente le puneau în evidență:

> Totul te face să te gândești, într-adevăr, la faptul că resortul activității narative este însăși confuzia dintre consecuție și consecință, ceea ce vine *după* fiind văzut în povestire drept *cauzat de*; povestirea ar fi, în acest caz, o aplicație sistematică a erorii, denunțată de către scolastică prin formula *post hoc, ergo propter hoc* [...]. (1966: 10).

G. Genette insistă încă și mai mult asupra noțiunii de „determinări retrograde”, asupra modului în care povestirea își disimulează arbitrariul: „Nu neapărat nedeterminarea ci determinarea mijloacelor prin scopuri și, pentru a fi mai direcți, *a cauzelor prin efecte*” (1969: 94). Motivarea narativă este o formă de voalare a cauzalității. „Motivarea este deci apartenența și alibiul cauzal pe care determinarea finală și le asumă, ceea ce reprezintă de fapt regula ficțiunii: acel *pentru că* are rolul de a-l face uitat pe *de ce*? – și de a naturaliza sau de a *realiza* (în sensul de: a face să treacă drept reală) ficțiunea, disimulând ceea ce aceasta a *dirijat*, [...] adică artificialul: pe scurt, fictivul” (Genette 1969: 97).

Această dezagregare a logicii și a temporalității este, înainte de toate, realizată prin „logica” macro-propozițională a punerii în intrigă de care ține seama schema divizibilă în cinci; aceasta ierarhizează relațiile, de altfel cronologice și liniare, între cele cinci momente (m) al oricărui proces din interiorul unei secvențe (sau al unui întreg text):



Aplicarea acestei scheme la *Colomba*, propusă ceva mai sus, realizează decupajul următor, mai aproape de ansamblul rezumatului decât silogismul:

Pn1 = [a] + [b] = Fericirea lui Orso și mândria rănită a Colombei (de unde cererea adresată lui Orso) într-o situație inițială tip care reunește trei actori din perspectiva a două căutări cu legătură între ele: Orso și Lydia (dobândirea fericirii), Orso și Colomba (spălarea onoarei).

BCU CLUJ CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Pn2 = [c] = Orso, jignit de către fraţii Bariccini, ripostează şi îi ucide: fie un proces transformat care poate modifica predicatele de bază ale lui Pn1 introducând elemente de nefericire şi dezonoare.
Pn3 = [d] + [e] = Re-acţiunea dată de fuga şi prinderea celor trei actori.
Pn4 = [f] = Rezolvarea adusă de recunoaşterea situaţiei de legitimă apărare drept caracteristică a procesului Pn2.
Pn5 = [q] + [h] = Situaţia finală care îi reuneşte din nou pe cei trei actanţi prin sentimentul de fericire trăit (logodna lui Orso şi a Lydiei) şi onoarea (răzbunarea Colombei).

Astfel putem înţelege mai bine noţiunea de „scandare a evenimentelor" despre care vorbeşte U. Eco şi concepţia aristotelică a „unităţii de acţiune". Operaţia de punere în intrigă se bazează pe acest dispozitiv elementar care determină, bineînţeles, multiple posibilităţi de combinare a secvenţelor de texte, în funcţie de cele trei moduri de bază pe care, de altfel, le detaliază în alt studiu şi care vor fi parţial ilustrate în analizele textuale ale acestui capitol şi ale celui următor (Adam 1985: 70-94): coordonarea liniară a secvenţelor, încastrarea-inserţia lor şi montajul în paralel (întâmplări care alternează în *Legenda Graalului* de Chrétien de Troyes sau în *Palmierii salbatici* de Faulkners sunt exemple literare foarte bune, iar *Nebunia zeilor* – cel mai amuzant exemplu filmic).

Înţelegem, de asemenea, că o compilare a faptelor ordonate în funcţie de date, de cronici, de anale etc., poate fi declarată non narativă atât de către Aristotel, cât şi de Bérardier de Bataut în eseul său *Essai sur le récit* din 1776: în acest caz, nu asistăm la o punere în intrigă dominată de introducerea a doi declanşatori constituiţi de Complicaţia – Pn2 şi Rezolvarea Pn4. Este şi cazul acestui enunţ despre care U. Eco notează, în *Lector in fabula*, că nu poate fi nicidecum recunoscut drept un text narativ.

> Ieri am ieşit din casă, am mers să iau trenul de 8,30 care soseşte la Torino la ora 10. Am luat un taxi care m-a dus la gară, acolo am cumpărat un bilet şi m-am dus la respectivul peron; la ora 8,20 am urcat în trenul care a plecat la timp şi care m-a dus la Torino.

O astfel de secvenţă lingvistică nu poate fi considerată povestire, şi aceasta independent de principiile pragmatice prescrise de către U. Eco: „În faţa cuiva care ne-ar povestit o întâmplare de acest gen, ne-am pune întrebarea de ce ne-ar face să ne pierdem timpul, încălcând prima regulă conversaţională a lui Grice, prin care se spune că nu trebuie să fii mai informativ decât este necesar" (1985: 141). Această lege nu este nicidecum pur narativă. În fapt, dacă „întâmplarea" călătoriei cu trenul nu este o povestire, înseamnă că nu face decât să enumere o succesiune de acte – care corespund unui simplu script – fără a pune evenimentele în intrigă. Pentru a face distincţia dintre descrierea de acţiuni şi povestire, vom spune că descrierea de acțiuni (despre care vom discuta la sfârşitul capitolului III) nu se subordonează criteriului punerii în intrigă (E).

Să adăugăm la aceasta faptul că Orientarea – Pn1, care fixează situația inițială a povestirii, stabileşte mai ales elementele constitutive ale „lumii" întâmplării povestite. Aşa cum nota U. Eco: „Pentru a povesti, trebuie ca, înainte de toate, să construim o lume, cât se poate de plină, până în cele mai mici detalii" (1985 b: 26). Nu numai personajele sunt constrânse să acționeze după legile acestei lumi, ci şi „narativul este prizonierul premiselor sale" (1985 b: 35). Aceasta înseamnă că logica lumii reprezentate vine să se suprapună logicii punerii în intrigă. Această logică a lumii reprezentate se regăseşte în partea stângă a schemei 2 (capitolul I, pagina 21), în A3.

(F) O evaluare finală (explicită sau implicită):

> *„Chiar şi atunci când toate faptele sunt stabilite, rămâne întotdeauna problema înțelegerii acestora prin intermediul unui act de evaluare care reuşeşte să le țină laolaltă în loc să le vadă în serie" (Mink 1969 - 1970).*

Această ultimă componentă – numită „configurațională" de către P. Ricoeur, pe urmele filosofului limbajului Louis O. Mink – reprezintă probabil una din acele chei ale specificului povestirii pe care o regăsim, de asemenea, şi la Bérardier de Bataut:

> „Puțini sunt cei care, după a lor judecată, pot trage concluzii asupra faptelor pe care le citesc. Scriitorul trebuie să suplinească această neputință, pentru a da lucrării utilitate aşa cum consideră el de cuviință" (1776: 321 - 322).

La comentariile despre fabulă făcute de Père le Bossu în *Traité du poème épique* (1675), B. de Bataut adaugă: „Partea ei esențială este maxima de morală pe care vrea să o impună. Aceasta reprezintă adevăratul ei fundament. (1776: 581).

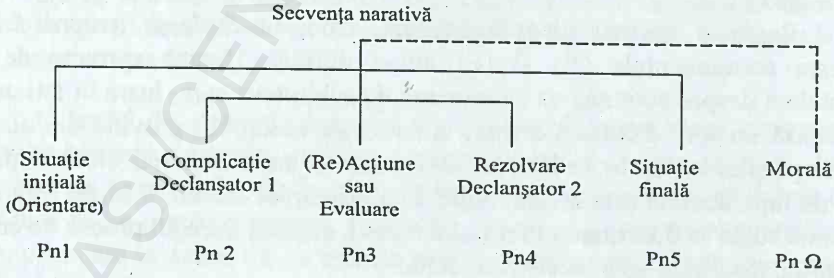
Regăsim aceeaşi idee la Lessing, care, în *Reflecții asupra fabulei* reuneşte componentele (E) şi (F) într-o definiție foarte aproape de cea aristotelică despre acțiunea ca succesiune de schimbări care, luate în ansamblu, „formează un tot". Pentru Lessing, unitatea de ansamblu provine din acordul tuturor părților ce au în vedere un final unic: „Finalul fabulei, motivul pentru care, de fapt, aceasta este creată, reprezintă principiul moral." Claude Simon, în discursul rostit la decernarea Premiului Nobel, explică întregul proces de creație al fabulei, înscriindu-se în aceeaşi direcție:

> În dicționar, prima accepție a cuvântului „fabulă" este următoarea: „Scurtă povestire din care se desprinde o morală.". Urmează imediat o primă observație: aceea că de fapt adevăratul proces de creație al fabulei se desfăşoară în

> sens total invers schemei şi că, dimpotrivă, povestirea se desprinde din morală. Pentru autorul de fabulă, există mai întâi o morală [...] şi mai apoi o întâmplare pe care o imaginează ca pe o demonstraţie figurată, pentru a ilustra maxima, preceptul sau teza cărora autorul încearcă, în acest mod, să le confere un mai mare impact. (1986: 16)

Edgar Poe, vorbind despre un astfel de gen narativ, ajunge la aceeaşi concluzie, în „Metoda de compunere" din *Geneza unui poem*: „Pot să spun că poemul meu şi-a regăsit începutul – prin final, întocmai cum ar trebui să înceapă toate operele de artă (...)" (1951: 991). „Orice fel de plan, care poate fi numit plan, trebuie să fie elaborat cu foarte mare atenţie în vederea stabilirii unui deznodământ, înainte ca peniţa să alunece pe hârtie. Doar având întotdeauna în faţa ochilor un deznodământ putem conferi unui plan indispensabila trăsătură care ţine de logică şi de cauzalitate – făcând în aşa fel ca toate incidentele, şi în special tonul general, să tindă spre prezentarea desfăşurată a intenţiei." (1951: 984). Pentru maestrul naraţiunii fantastice, prima dintre consideraţii este firesc „cea a efectului ce trebuie produs" (1951: 984), iar această concepţie a efectului nu rămâne fără consecinţe imediate în ansamblul operei. „Dacă o lucrare literară este prea întinsă pentru a putea fi citită într-o singură şedinţă de lectură, trebuie să ne resemnăm, privându-ne astfel de efectul extraordinar de important care rezultă din unitatea tipăriturii; căci dacă sunt necesare două şedinţe de lectură, evenimentele din lumea reală se interpun, iar tot ceea ce numim *ansamblu*, totalitate, se distruge într-o clipă" (1951: 986).

Pe baza tuturor acestor observaţii, devine posibilă completarea prototipului secvenţei narative de bază printr-un model care integrează macro-propoziţia evaluativă finală (sau „morala" = Pn Ω) care dă – în mod explicit sau nu şi, în funcţie de genurile narative, mai mult sau mai puţin uşor deductibil, plecând de la indicii ce trebuie decriptate de către cititor – sensul configuraţional al secvenţei:



Scriitorii pun clar în evidenţă această complementaritate narativă dintre secvenţă şi configuraţie. Astfel Milan Kundera vorbeşte în *Arta romanului*, despre „arta elipsei" ca despre o necesitate pe care o explică în termeni foarte apropiați de cei amintiți de E. A. Poe: „Imaginați-vă un castel atât de mare, încât nu poate fi cuprins cu vederea. Imaginați-vă un concert care durează nouă ore. Există limite antropologice care nu trebuie depășite, limitele memoriei, de exemplu. La sfârșitul lecturii, trebuie să fiți în măsură să vă amintiți cum a început aceasta. Altfel romanul devine *diform*, «claritatea sa arhitectonică», trece într-un con de umbră.” (1986: 94). Structura povestirii garantează controlul asupra diversității elementelor: asigurând coeziunea, aceasta permite atât memorarea, cât și lizibilitatea enunțurilor.

Să luăm exemplul unei povestiri foarte scurte:

(2)
Trebuie să faceți semn șoferului
Doamna aștepta autobuzul.
Domnul aștepta autobuzul.
Trece un câine negru care șchioapătă
Doamna se uită la câine
Domnul se uită la câine
Și în acest timp autobuzul trecu

Raymond Queneau, *Courir les rues,* Gallimard, 1967

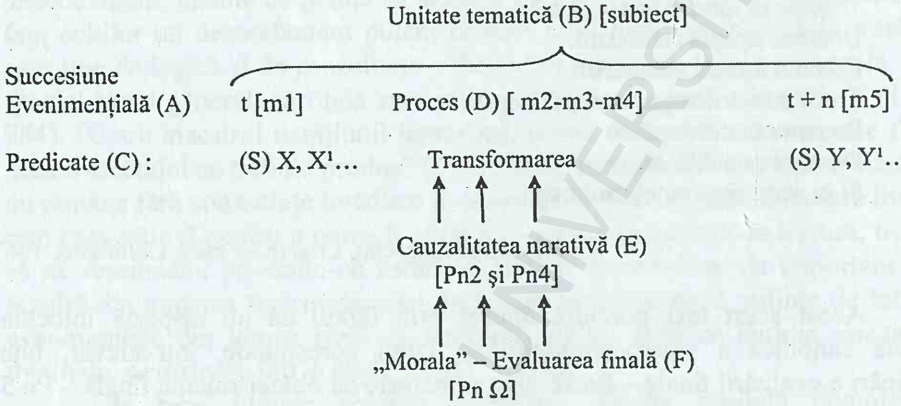
Acest scurt text prezintă interes prin faptul că nu respectă întocmai ordinea canonică a macro-propozițiilor. Titlul corespunde, într-adevăr, unei anticipări a evaluării finale – Pn Ω care urmărește de obicei situația finală – Pn 5. Aceasta din urmă nu este dată în mod explicit, ci apare prin derivare, plecând de la informațiile precedente: autobuz pierdut atât de domn, cât și de doamnă – o întoarcere la situația inițială (t + n [Pn 5] = t + [Pn 1]). Primele două versuri definesc situația inițială (Orientarea Pn 1); versul trei introduce declanșatorul povestirii (Complicația Pn 2); versurile 4 și 5 corespund (re) acțiunii centrale (Pn 3) și ultimul vers celui de-al doilea declanșator sau Rezolvării – Pn 4.

Este interesant de comparat această scurtă povestire cu ceea ce spunea Lessing atunci când arăta că o succesiune de personaje – un cocoș sălbatic (S1) + un jder (S2) + o vulpe (S3) + un lup (S4) – nu poate crea o fabulă. O succesiune evenimențială de acest tip, sau chiar, așa cum prevede Lessing: „Jderul mâncă cocoșul sălbatic, vulpea mâncă jderul, lupul mâncă vulpea” nu este suficientă – orice s-ar spune – pentru a transforma principiul moralei în fabulă. Perfectul simplu este realmente important și pus în valoare de ultimul cuvânt al scurtei povestiri a lui Queneau: în spatele acestui timp narativ se profilează deplasarea succesiunii temporale (A) către cauzalitatea narativă a punerii în intrigă (E). Dar, pentru a avea povestire, trebuie să trecem de la planul succesiunii evenimențiale la cel al „configurării”, trebuie să depășim absența actorului permanent prezent. Unitatea este aici asigurată de către principiul moral: „Cel mai slab este prada desemnată a celui puternic”, care presupune în mod evident doi actori cu funcția

BOGOMOLETS UNIVERSITY LIBRARY

de a asigura legătura, în profunzime, a propoziţiilor: S1 – cel mai puternic şi S2 – cel mai slab, dar nu putem vorbi de un proces transformaţional articulat în jurul celor doi declanşatori (Pn2 şi Pn4) care asigură trecerea de la situaţia iniţială la situaţia finală. Pentru a scrie o povestire şi pentru a depăşi simpla descriere de acţiuni, ar trebui, de exemplu, să imaginăm un proces care îi pune faţă în faţă pe cel mai puternic (Lupul) şi pe cel mai slab (Mielul) pentru a ajunge la intriga fabulei lui La Fontaine, a cărei analiză o vom detalia mai târziu.

Cele şase criterii prevăzute pot fi numite în următoarea schemă de sinteză:


Unitate tematică (B) [subiect]
Succesiune Evenimenţială (A)
t [m1]
Proces (D) [m2-m3-m4]
t + n [m5]
Predicate (C) :
(S) X, X^1…
Transformarea
(S) Y, Y^1…
Cauzalitatea narativă (E)
[Pn2 şi Pn4]
„Morala” – Evaluarea finală (F)
[Pn Ω]

2. Pragmatica povestirii

Trei reguli de ordin pragmatic au fost dictate de către Cicero şi reluate în articolul „Povestirea” din *Enciclopedie*: regula *conciziei* (legea economiei), regula *clarităţii* şi regula *verosimilului*. Lucrările clasice adaugă la aceasta, în general, o lege pragmatică de *interes*: „Naraţiunea va deveni interesantă dacă oratorul, care vorbeşte pentru a fi ascultat, şi autorul, care scrie pentru a fi citit, ştiu să captiveze auditorul şi cititorul, fie distrându-l, fie instruindu-l, fie emoţionându-l, adică adresându-i-se imaginaţiei, inteligenţei şi inimii.” Putem acum să ne punem întrebări asupra celor patru principii. Dacă verosimilitatea şi claritatea par unanim prescrise pentru a forma o povestire bună, interesul nu corespunde întotdeauna legii economiei clasice.

Stau mărturie, de exemplu, aceste replici ale lui Michel Deon din *Un taxi mov*. Cu privire la întâmplările povestite de către personajul central, naratorul notează, mai întâi de toate, că acestea respectă regula verosimilului:

BCU CLUJ / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

„În întâmplările povestite de Taubelman [...] există o parte de adevăr care le face plauzibile" (1973: 160), dar adaugă un pic mai jos: „[...] Nu am talentul de scriitor care să-mi permită să povestesc întocmai (sau să inventez, mai bine spus) o întâmplare, cu toată savoarea şi pe de-a-ntregul, aşa cum numai Taubelman ştie să o facă. Povestirea aceea a durat aproape o oră, cu fraze, propoziţii incidente, reluări, un vocabular savuros. Spre deosebire de celelalte, care nu se supun unor reguli şi care păcătuiesc prin exces, am considerat că e adevărată, în fine posibilă" (1973: 286). În volumul de nuvele intitulat *Ni les ailes ni le bec*, François Conod se înscrie în aceeaşi direcţie propusă de Deon. După ce a povestit o întâmplare în câteva rânduri, adaugă:

> „Ce? Deja s-a terminat? Dominique, care povesteşte mult mai bine decât mine, ne-ar fi ţinut ore întregi cu sufletul la gură spunând povestea Titanicului. Pe când eu, o ucid din faşă (...) o pulverizez [...] ca şi cum aş vrea să scap repede de ea, ca şi cum mi-ar arde buzele sau degetele când scriu. (1987: 156)

Şi, mai departe, face următorul comentariu pentru ce-a de-a treia întâmplare pe care tocmai o mâzgălise la repezeală pe-o jumătate de pagină:

> Vai, deja am spus tot. Ar fi trebuit să o mai lungesc cu „crema anticelulită", să descriu cutiuţa rotundă pe capacul căreia se mai putea zări, în diagonală (cutiile rotunde au diagonală?), scrisă cu litere de-o şchioapă, cu cerneală mov, eticheta surorilor Frangin şi să încorporez în această cremă metafore şi comparaţii, care fac de fapt deliciul unei limbi [...]. Dominique ar fi ţinut-o aşa toată seara, ar fi construit un roman. Eu nu am de unde să scot cuvintele [...]. Eu, când frământ aluatul cuvintelor, obţin efectul invers al cremei anticelulită a surorilor Fragin: spre deosebire de ceea ce face Dominique când povesteşte, cu cât pun mai multă pomadă, cu atât textul meu se umflă fără a fi cuiva de trebuinţă. (1987: 157: 158)

Aşa cum arată „principiul dialogic", structura narativă căreia îi alăturăm gramaticile povestirii nu este decât superficial omogenă: „Enunţurile foarte dezvoltate şi care reprezintă producţia unui unic interlocutor [...] sunt monologice doar prin formă, însă prin structura lor semantică şi stilistică, ele sunt, în esenţă, dialogice" (Bahtin tradus în Todorov 1981: 22). Cum se integrează principiul dialogic în structura povestirii? Este unul din punctele majore la care o naratologie lingvistică se străduieşte să răspundă.

Teza lingvistică de bază a principiului dialogic este următoarea: „Orice discurs este orientat către un răspuns şi nu poate fi scutit de influenţa profundă a discursului-replică prestabilit" (Bahtin – Voloşinov 1977: 103). Regăsim o altă formulare, în traducerea lui T. Todorov: „În orice enunţ este indispensabilă, pentru a fi realizat, prezenţa unui locutor cât şi cea a unui auditor. [...] Orice expresie lingvistică deci este întotdeauna orientată spre celălalt, spre auditor, chiar dacă acesta este fizic absent" (1981: 292). Consecinţele acestei atenţii speciale acordate destinatarului povestirii (co-enunţiator de fapt) sunt considerabile pentru domeniul naratologiei. Regăsim la Bathin esenţa ideii care va sta la baza teoriilor lui W. Labov şi J. Waletzky (1967, 1972), în ceea ce priveşte propoziţiile evaluative: „Astfel, orice enunţ (discurs, conferinţă etc.) este conceput în funcţie de un auditor, adică de posibilităţile sale de înţelegere şi de a da un răspuns – nu un răspuns imediat, bineînţeles, deoarece nu se cuvine să întrerupem un orator sau un conferenţiar cu observaţiile noastre personale, ci, în funcţie de acordul său, de refuz sau, altfel spus de percepţia evaluativă a auditorului, pe scurt, în funcţie de auditorul celor enunţate" (Todorov, 1981: 292).

Naratologia modernă a avut nevoie de mult timp pentru a ţine seama de astfel de ipoteze care dinamitează, într-un fel, unitatea monologică a povestirii. Din această perspectivă, W. Labov pune accentul pe un fapt pragmatic extrem de interesant:

> Există nenumărate maniere de a povesti o întâmplare, şi putem spune o mulţime de lucruri sau nimic. Întâmplarea care nu spune nimic atrage cu sine o replică dispreţuitoare: „Ei, şi?" Un bun povestitor reuşeşte întotdeauna să evite asemenea întrebare, s-o scoată cu totul din mintea ascultătorului. El ştie să facă în aşa fel încât odată povestirea încheiată, singura remarcă potrivită să să fie: „Serios?" sau orice altă expresie în măsură să sublinieze caracterul memorabil al evenimentelor raportate. (1978: 303)

Cel mai bun exemplu literar al acestui tip de sancţiune ne este dat de povestirea actului IV din piesa *Cei drepţi* a lui Camus:

> (3)
> ***Kaliaev*** [1]: Să nu mai spui asta, frăţioare. Dumnezeu nu poate nimic. Dreptatea e treaba noastră! *(Pauză.)* Nu înţelegi? Cunoşti legenda sfântului Dumitru?
> ***Foka*** [1]: Nu.
> ***Kaliaev*** [2]: [a] Trebuia să se întîlnească în stepă cu Dumnezeu însuşi, şi se grăbea, [b] cînd a dat de un ţăran [c] căruia i se împotmolise căruţa în noroi. [d] Atunci sfîntul Dumitru i-a dat o mînă de ajutor. [e] Noroiul era gros, făgaşul adînc. [f] S-a trudit o oră. [g] Şi cînd s-a isprăvit, [h] sfîntul Dumitru a dat fuga la întîlnire. [i] Dar nu l-a mai găsit pe Dumnezeu acolo.
> ***Foka*** [2]: Şi* ?
> ***Kaliaev*** [3]: Şi atunci sînt unii care vor întîrzia întotdeauna la întîlnire fiindcă există prea multe căruţe împotmolite şi prea mulţi fraţi de ajutat. (VI, 15)*

---

[*] A. Camus, *Cei drepţi*, traducere Marcel Aderca, Bucureşti, Univers, 1970, p. 257. (n. tr.)

BCU CLUJ / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Faptul că povestirea alegorică nu permite auditorului (Foka) interpretarea corectă a „maximei morală" implicită îl obligă pe narator să formuleze explicit evaluarea finală în forma unei „Morale". Putem spune că sancțiunea „Ei, și?" reprezintă rezultatul unei anticipări greșite a naratorului privind posibilitățile interpretative ale auditorului. Trebuie subliniat că povestirea, extrem de concisă, este total lipsită de evaluări care ar putea pregăti interpretarea finală. Respectarea exagerată a legii economiei în discurs este cu siguranță responsabilă de dificultatea de înțelegere a lui Foka. Acest exemplu contrastează cu povestirea unui palavragiu pe care o regăsim în *Belle du seigneur* de Albert Cohen. În acest text, mișcările de anticipare ale reacțiilor auditoriului, modul de a alipi în corpul povestirii un ansamblu de propoziții descriptive și evaluative lasă în suspensie cursul evenimentelor și contrastează cu discursul lapidar din *Les Justes* sau neputința naratorului din *Ni les ailes ni le bec*.

Odată cu abordarea pragmatică și textuală, schimbarea majoră din domeniul naratologiei are loc într-o dublă direcție: pe de o parte, în direcția limbajului comun și nu doar a celui prezent în narațiunea literară și, pe de altă parte, în direcția non-omogenității povestirii, a ceea ce aș numi orientarea sa argumentativă. Naratologia pe care o inaugurează Labov și Waletzky – continuată de lucrările americanilor Sacks și Jefferson și, în Germania, Uta Quantoff – constă în descrierea textelor dominate de o atitudine de limbaj bazată pe incitarea la acțiune a partenerului (partenerilor) interacțiunii. În acest mod are loc o glisare a preocupărilor din planul normalității formale – a închiderii structurale, legate de un gen (basmul scris) – în planul interacțiunii de limbaj aflat într-o situație dată – cauzalitate interactivă întotdeauna subiacentă și uneori dominantă.

Cele două elemente sunt inseparabile și trebuie neapărat să gândim povestirea ca fiind produsul unei construcții textuale (planul propriei sale structuri secvențiale) și al unei orientări pragmatice (planul interacțiunii de limbaj). Este întocmai direcția în care se angajează cercetările din *Lector in fabula* de Umberto Eco ([1979], 1991), primul eseu de pragmatică aplicată a povestirii și, într-o oarecare măsură, reflecția lui Paul Ricœr în cele trei volume din *Temps et Récit*. Triplul *mimesis* al lui P. Ricœur seamănă destul de mult cu obiectul pragmaticii textuale a lui U. Eco: „Studierea modului în care textul (odată produs) este citit și a modului în care orice descriere a structurii textului trebuie să fie în același timp descrierea mișcărilor de lectură pe care acesta o dictează" (Eco 1985).

Primul mimesis sau *planul prefigurării* – situat în amonte față de textualitate – este cel al intrigii văzute ca un ansamblu de actiuni înrădăcinate într-un dat preconstruit. Memorie a ceea ce textul asumă și încearcă să redea cu claritate, acest prim mimesis marchează ancorarea compoziției narative în capacitatea practică de înțelegere a cititorului. Într-adevăr, „A imita sau a reprezenta acţiunea înseamnă mai întâi a pre-înţelege resortul faptei omeneşti în semantica sa, în simbolistica sa şi în temporalitatea sa". Or, tocmai pe această pre-înţelegere împărtăşită atât de poet, cât şi de cititor se înalţă punerea în intrigă şi, împreună cu ea, mimesisul textual şi literar (Ricœur 1983: 100)

Cel de-al *doilea mimesis*, *planul succesiunii şi al configurării*, este „pivotul analizei" (Ricoeur 1983: 86). Putem să-l definim drept activitate producătoare de intrigă, care constă în a considera ansamblul unei succesiuni de acţiuni care construiesc un tot organizat, prevăzut cu început şi sfârşit. Cu funcţie de mediere, momentul operaţiei de configurare transformă evenimentele individuale în întâmplări şi formează un tot de factori eterogeni. Cu alte cuvinte, punerea în intrigă permite reunirea unor succesiuni de evenimente într-un tot semnificant ce creează „imaginea", prevăzut cu început şi sfârşit, şi care poate fi urmărit de cel care citeşte ori ascultă „povestea". Acest plan este, bineînţeles, cel care ne interesează cel mai îndeaproape aici.

Cel de-al *treilea mimesis* sau *planul reconfigurării*, situat în aval faţă de text, „marchează intersectarea celor două lumi, cea a textului şi a auditorului sau cititorului. Intersectarea, deci, a lumii configurate [...] şi a lumii în care acţiunea propriu-zisă se desfăşoară şi îşi desfăşoară temporalitatea specifică" (Ricoeur, 1983: 109).

Momentul în care lumea operei devine şi lumea cititorului se regăseşte chiar în acea operă. Cu alte cuvinte, efectul produs de text, acest act de „reconfigurare" a experienţei cititorului pe care actul lecturii îl îndeplineşte, nu este exterior textului şi semnificaţiei sale. Ricoeur realizează opoziţia povestire istorică şi povestire ficţională, plecând de la pretenţia de adevăr prin care se defineşte cea de-a treia relaţie mimetică (1984: 12). Să subliniem, în treacăt, că tocmai acesta este şi obiectul celei din urmă replici [3] a naratorului din *Cei drepţi*, să dea sensul povestirii configurate, explicitând intersectarea lumii povestirii cu lumea în care se realizează schimbul de replici dintre Kaliayev şi Foka. Prin „auditor sau cititor" subliniază din nou Ricoeur, se încheie „parcursul mimesisului", „activitatea mimetică, prin dinamica sa, nu-şi regăseşte finalul urmărit doar prin textul poetic, ci prin spectator sau prin cititor" (1983: 77).

Triplul aspect al activităţii mimetice permite sublinierea importanţei mimesisului 2, ca spaţiu de tranzit dintre cel premergător (memorie) şi cel imediat următor (aşteptarea) textului. Din acest fapt decurge în mod firesc un binevenit act de respingere al încheierii, al „închiderii" (structurale) textului. Dar, pe de altă parte, dacă un loc important este acordat cititorului (punctul de articulare între mimesis 2 şi mimesis 3), Ricoeur neglijează caracterul simetric dintre mimesis 1 şi mimesis 2: producătorul povestirii. În sfârşit, limitele acestor propoziţii reies din arta narativă: P. Ricoeur situează povestirea obişnuită în cadrul mimesisului 1 (1984: 230 şi 37) şi acordă o poziţie privilegiată în mimesis 2 operelor recunoscute şi valorizate prin instituţia literară. Pentru a evita o astfel de limitare, propunem să analizăm felul în care texte foarte diferite actualizează prototipul secvenţei narative definite mai sus. Voi prelua, cu bună ştiinţă, exemplele mele din genuri foarte diverse: teatru, roman, fabulă, la care voi adăuga, ca exerciţiu, o anecdotă şi o relatare de presă.

3. Analizele secvenţiale

3.1. Albert Camus: complexitatea secvenţială a unei scurte povestiri[13]

Povestirea (3), extrasă din piesa *Cei drepţi* de A. Camus, ne oferă imensul avantaj de a ne permite explicarea structurii intratextuale a unui monolog narativ („sintaxa sa narativă") şi modul său de inserare în contextul conversaţional al unei piese de teatru („sintaxa sa dramatică" despre care vom vorbi mai pe larg în capitolul 7). În plus, structura internă, în ciuda scurtei sale întinderi, este o structură mai complexă decât cea din exemplele care au inserate două procese. Insist asupra acestui exemplu pentru că Harald Weinrich, care o analizează în *Le Temps* (1973: 112-115), adoptând perspectiva lingvisticii textuale, nu intră deloc în detaliile structurii textuale, ci utilizează categoriile descrierii povestirii absolut elementare. Singurul element care mi se pare bine analizat de către H. Weinrich se referă la trecerea de la universul legendei la universul interacţiunii (tradus în mod neadecvat cu termenul de „univers comentat"). Citez aici ceea ce mi se pare a fi starea macro-propoziţiilor Pn1 şi Pn5, cât şi modul de transfer de la Pn5 la PnΩ (adaug aceste elemente în textul lui Weinrich):

> Introducerea [Pn1] şi concluzia [Pn5] reprezintă cu mult mai mult decât prima şi ultima frază dintr-un text; ele sunt de fapt părţi ale povestirii care, din punct de vedere al tehnicii narative, asigură funcţii mult mai precise. Introducerea [Pn1] serveşte drept expoziţie, ea reprezintă universul despre care se va povesti şi lansează invitaţia cititorului (sau auditorului) de a intra în această lume străină lui. Concluzia [Pn5] cuprinde acest univers misterios al povestirii în care un ţăran se poate întâlni cu Dumnezeu. Ea ne va conduce către morala [Pn Ω] acestei legende, în plină atmosferă a universului comentat. Iată-ne reîntorşi din această lume străină nouă, în lumea obişnuită. S-a terminat cu întâlnirea cu Dumnezeu: în schimb, teologia şi morala îşi regăsesc aici rostul: legenda va putea fi comentată. Avem de-a face aici cu două funcţii diferite din punct de vedere calitativ în raport cu însăşi povestirea; aceasta marchează frontiera

---

[13] Prezentul studiu vine în completare şi aprofundează ideile lansate în *Le Textel narratif*, 1985, (pp. 163 - 167).

dintre lumea comentată şi lumea povestită. Ele cuprind corpul propriu-zis al naraţiunii, unde se creează progresia povestirii (1973: 114).

Ne vom concentra atenţia, într-o primă etapă, asupra analizei blocului narativ omogen construit, din cea de-a doua replică aparţinând lui Kaliayev. Analiza predicatelor din situaţia finală (i) va permite identificarea celor aflate în situaţia iniţială: *întâlnire finală – anterior poemului +[nucleu narativ sau procesul propriu-zis] + întâlnire ratată – ulterior procesului.* Dacă analizăm propoziţia (a) (cea mai amplă şi mai complexă din povestire), constatăm că aceasta situează un conflict între două procese: întâlnirea cu Dumnezeu (a) şi/sau ajutorul dat unui ţăran (b şi c). Întregul text se construieşte în jurul tensiunii celor două alegeri: să alegi să atingi absolutul (întâlnirea cu Dumnezeu) sau să te porţi ca un bun Samaritean, precum spune însăşi Biblia. Întâlnirea cu ţăranul, reliefată prin folosirea perfectului simplu şi marca evenimentelor ATUNCI CÂND, se transformă într-un obstacol (macro-propoziţia Complicaţia – Pn2) în drumul sfântului către Dumnezeu.

O analiză lingvistică care pune accentul pe mărcile prezente în text ne permite descrierea acestei povestiri ca o secvenţă care arată inserţia unei alte secvenţe în macro-propoziţia centrală (Pn3 – (Re)acţiunea) din primul nivel. Prima secvenţă narativă (Sn1) se constituie dintr-o succesiune de macro-propoziţii narative:

Pn1 – [a] = Situaţia iniţială – Orientarea, verbe la imperfect.
Pn2 – [b] = Complicaţia [declanşatorul procesului] [*şi când*] şi verbul la perfectul compus.
Pn3 – [c] da [g] = Re-acţiunea [aici secvenţa inserată Sn2, detaliată mai sus].
Pn4 – [h] = Rezolvarea ca încercare, verb la perfect simplu.
Pn5 – [i] = Situaţia finală, verb la imperfect.

Răspunzătoare de acţiunea diferită de primul proces, secvenţa centrală (Sn2) poate fi descrisă:

Pn1' – [c] = Situaţia iniţială (*despre care* + imperfect).

Pn2' – [d] = Complicaţia (*atunci* + perfect simplu).
Pn3' – [e] = Evaluarea centrală (imperfect).
Pn4' – [f] = Rezolvarea (perfect simplu).
Pn5' – [g] = Situaţia finală (*şi când am scos-o la capăt cu asta*).

Organizatorii punctează tranzacţiile dintre aceleaşi macro-propoziţii ale celor două secvenţe: Pn1 - ATUNCI CÂND - Pn2 şi Pn1' - ATUNCI - Pn2', Pn4' - ŞI CÂND - Pn5' şi Pn4 - DAR - Pn5. Folosirea persoanei a treia, alternanţa imperfectului şi a perfectului simplu sunt şi acestea, la rândul lor,

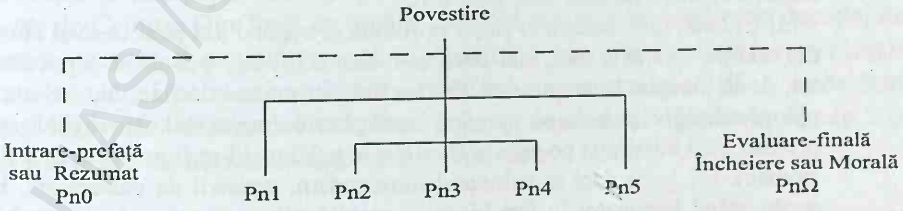
BCU IAŞI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

semnificative în acest sens: acestea fac trimitere la o enunțare de distanță (istorică). Propoziția Pn5’ la perfectul simplu subliniază, prin anaforicul ASTA, reluarea primei secvențe, la momentul întreruperii.

Această descriere intratextuală – a monologului lui Kaliayev confirmă foarte bine natura narativă a acestuia, însă nu este suficientă. Naratologia post-structuralistă ne-a permis să înțelegem și să teoretizăm necesitatea interpretării povestirii în cadrul interactiv în care apare. Replica (2) a lui Foka („Și?”) arată că Kaliayev, naratorul-recitator, a evaluat greșit capacitățile interlocutorului său. Termenii contractului inițial nu sunt decât parțial îndepliniți, iar pentru a înțelege ceea ce se petrece, trebuie să ne întoarcem la dialogul în care este inserat monologul narativ.

Enunțul refutativ care deschide intervenția lui Kaliayev este direct legat de replica precedentă. Aserțiunea sa: „Dumnezeu nu poate face nimic. Dreptatea este treaba noastră!” l-a lăsat pe Foka mut de uimire, așa cum și didascalia („un moment de tăcere”) o subliniază. Luând în considerare această distanță și această problemă de neînțelegere, Kaliayev își propune să povestească legenda sfântului Dumitru, neștiută de către interlocutorul său. Kaliayev realizează astfel un dublu act de cunoaștere: cunoașterea legendei și interpretarea pertinenței sale în contextul prezent (după modelul clasic al interpretării parabolei). „Și?”, replica lui Foka, este proiectată pe axa pertinenței *aici-acum* a acestei întâmplări. Se impune astfel declanșarea explicației: Kaliayev explică deci „morala” povestirii sale. Alegerea timpurilor verbale (prezent sau viitor), cât și utilizarea termenilor universali („unii care, frați”) subliniază trecerea de la lumea povestirii (a legendei) la cea a interacțiunii în curs.

Monologul narativ teatral – care va fi pus din nou în discuție în capitolul 7 – presupune deci, ca orice povestire orală, prezența a două macro-propoziții care încadrează: o intrare-prefață - Pn0 („ Știi legenda?...”) și Evaluarea finală – PnΩ. Prima permite trecerea de la lumea actuală a schimbului la lumea legendei, cealaltă reface traiectoria inversă. Menționând alte variante de deschidere (*Rezumatul*) și încheiere (simpla *Încheiere* („iată”) sau *Coda*), ajungem la un model – sau prototip – al povestirii elementare complete.



BCU CLUJ / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Bahtin reperase existenţa acestor mărci de trecere de la conversaţie la povestire:

> Acestea sunt, într-adevăr, propoziţii de „avant-post”, am putea spune, situate pe linia de demarcaţie unde are loc alternanţa (schimbarea) subiecţilor vorbitori. (1984: 297).

În capitolul 7 vom vedea, din perspectiva faptelor identificate de către Jacques Schérer în dramaturgia clasică, că un ansamblu de replici au rol, în general, de pregătire nu doar prin intrarea-prefaţă ci şi prin Rezumat. Povestirea poate cuprinde de asemenea şi Evaluări. Atunci cînd reprezintă fapte ale povestirii, acestea au rolul de a semnala ieşirea din povestire sau de a menţine vie atenţia interlocutorului. Absenţa acestei proceduri explică, în parte, eşecul lui Kaliayev: introducând evaluări destinate pregătirii pentru interpretarea povestirii, s-ar fi evitat fatidicul „Şi?”.

Putem observa că povestirea poate fi precedată de aceste preambule pe care B. de Bataut le consideră nepotrivite, numite astăzi Rezumat sau Intrare-prefaţă (Pn0): „Staţi că am să vă fac să râdeţi de n-o să mai puteţi, iată o întâmplare cum nu s-a mai pomenit; nici prin gând nu vă trece ce-am să vă spun acum…

Putem adăuga la aceasta că poate fi urmat, în cazul angajării într-un schimb verbal (în teatru de exemplu), atât de o *Încheiere*, care marchează întoarcerea la o conversaţie prealabilă, cât şi de o evaluare finală (PnΩ). Aşa stau lucrurile în exemplul (2), cât şi în mai complexa fabulă a lui La Fontaine (5).

3.2. Albert Cohen: povestea unui vorbăreţ

(4)

– A, reluă el.

– Ce se întâmplă ? Ţi-e rău ?

– Angajat al secţiei A, explică el cu o voce sugrumată. Nu, nu aici, nu în lift. În birou, trebuie să rămână doar între noi.

– [a] Ei bine, uite, începu el stând în fotoliu şi trăgând din pipă ca să-şi alunge din emoţii, uite ce a fost, mai ceva ca-n basme.[b] Dar trebuie să-ţi povestesc tot, de la începutul începutului. (Se învălui într-un nor de fum. Nu trebuia să plângă, desigur trebuia să rămână învingătorul implacabil. Nu trebuia să-l privesc, căci admiraţia pe care ar fi citit-o în ochii mei i-ar fi provocat un gol în stomac). [c] Intru deci în cabinetul ultramodern, tapiserii de valoare etc. Era acolo, stând impunător în faţa biroului, mobilă stil, cu figura sa impenetrabilă, cu privirea pătrunzătoare, [d] şi dintr-o dată schiţează un zâmbet.Te asigur că a fost dragoste la prima vedere, are un şarm nebun. Sunt sigur că m-aş arunca şi

BCU CLUJ / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

în foc pentru un astfel de om! [e] Zâmbet deci şi apoi tăcere, un moment de tăcere lungă, să fi durat mai mult de două minute! Îți mărturisesc că nu eram deloc în apele mele, dar ce vrei, nu puteam să vorbesc în timp ce el cugeta, [f] pe scurt, aşteptam. [g] Şi, dintr-o dată, se întâmplă ceva extraordinar. Imaginează-ți că m-a întrebat nitam-nisam dacă vreau să-i spun ceva. [h] Uimit, normal că i-am răspuns că nu. [i] Îmi răspunse că aşa se gândise şi el. La o adică, n-am prea înțeles ce-a vrut să spună, dar nu mai are nicio importanță. [j] Atunci eu, nu poți spune deloc că sunt prost, şi cu o prezență de moment rar întâlnită, va trebui să recunoşti, am prins din zbor ocazia şi i-am spus că ba nu, chiar vroiam să-i spun ceva, că mă bucur de ocazia pe care mi-a oferit-o pentru a-mi exprima plăcerea de-a mă afla în subordinea lui – cu toate că pe mai departe, am adăugat eu cu o fină aluzie, mă înțelegi, era vorba de-a face parte din cabinetul său? Pe scurt, politețuri de astea. [k] Vorbim de una de alta, politica internațională, ultimul discurs al lui Briand, eu venind întodeauna cu replica mea, în fine, conversație. Şi conversație, acolo, în biroul său impunător, cu tapiseriile de valoare, discuție de la egal la egal, mă înțelegi, chiar mondenă, aş putea spune [l] În fine, dar aşteaptă că, n-am terminat, abia urmează. [m] Imaginează-ți că brusc a luat o foaie şi a scris ceva, eu mi-am îndreptat privirea spre fereastră pentru a nu părea că sunt indiscret. Şi-mi întinde foaia. Era adresată secției administrative! Ştii ce era scris? Ei bine, stai să-ți spun. Promovarea mea! (Respiră adânc, închise ochii, îi deschise, aprinse pipa pentru a-şi stăpâni un suspin, trase mai multe fumuri pentru a prinde puteri şi se strădui să nu lase să se vadă tremurul buzelor.) [n] Pe scurt, urmare a deciziei secretarului general, domnul Adrien Deume, promovat membru al secției A, începând cu data de 1 iunie! Iată! Îmi ia foaia, o semnează şi o aruncă în cutia de corespondență! Pentru mine nici măcar nu s-a consultat cu Sir Joh! Pe scurt, alegere directă, procedură excepțională! [o] Ei, ce zici?

– E extraordinar!

– Te cred şi eu că-i minunat! Îți dai seama, aterizat dintr-o dată în secția A! [...]

Albert Cohen, *Belle du seigneur*, Gallimard, 1968: 90-91.

Spre deosebire de povestirea lui Camus, acest pasaj amplu din *Belle du seigneur* este saturat de digresiunile evaluative ale personajului-narator şi de parantezele – comentarii ale naratorului-autor. Poate fi divizat totuşi în două secvențe, în funcție de acelaşi procedeu al inserției pe care-l regăsim în *Cei drepți* de Camus. Din lipsă de spațiu, mă voi rezuma la detalierea decupajului narativ pe care îl propun şi a cărui dinamică permite evidențierea strategiei narative a unui personaj vorbăreț şi lăudăros, care crede că dă o veste bună soției lui, veste despre care ea aflase deja, şi care nu-şi dă seama că, de fapt, datorită ei are loc această neaşteptată promovare:

Pn0 - [a] = Rezumatul (întrerupt de o paranteză care descrie condițiile în care naratorul ia cuvântul) prin care se anunță caracterul extraordinar al povestirii ce urmează.

- [b] = Intrarea-prefaţă (plus o paranteză a condiţiilor actului de naraţiune).

Pn1 - [c] = Situaţia iniţială – Orientare introdusă printr-un DECI cu funcţie fatică.

Pn2 - [d] = Complicaţia introdusă în mod clasic de către declanşatorul narativ ŞI ATUNCI DINTR-O DATĂ.

Pn3 = [secvenţă inserată Sn2] plecând de la [e] „Zâmbet deci".

Pn1' -[f] = Situaţie iniţială: „ pe scurt, aşteptam".

Pn2' -[g] = Complicaţia introdusă prin declanşatorul narativ ŞI DINTR-O DATĂ.

Pn3' - [h] şi [i] = reacţia în forma unor cuvinte ale interlocutorilor şi evaluarea.

Pn4' - [j] = Propoziţie amplă prezentată de narator drept Rezolvare, introdusă de ATUNCI şi încheiată prin marca de încheiere concluzivă PE SCURT.

Pn5' - [k] = Situaţia finală a secvenţei inserate şi întoarcerea la [l] a acestei secvenţe şi a celei de prim nivel: auditoarea ar putea considera povestirea încheiată pe când este vorba doar de închiderea secvenţei inserate „n-am terminat".

Pn4 - [m] = Rezolvarea este marcată de adverbul BRUSC.

Pn5 - [n] = Situaţia finală este subliniată de IATĂ şi PE SCURT.

Pn Ω - [o] = Evaluarea finală dialogată.

3.3 Eterogenitatea compoziţională a unei fabule de La Fontaine

(5) LUPUL ŞI MIELUL

Dreptatea celui tare mai straşnică s-arată, cum veţi vedea îndată.

Un Mieluşel veni să se adape
în crîng, din limpezimea unei ape;
cînd, alungat de foame, cu ochii după pradă,
un lup cumplit s-a întâmplat să-l vadă
şi s-a răstit la el, plin de mînie:
– Cutezi să-mi tulburi apa tocmai mie?...
Obraznicule, îţi arăt eu ţie!...
– Nu-şi au rostul mînia Dobitociei tale:
Cum aş putea s-o tulbur, cînd beau mult mai în vale?...
îi spuse Mieluşelul acelui Lup zbîrlit.
– Ba o tulburi! – zise el pornit;
iar acum un an m-ai şi bîrfit!
– Eu te-am bîrfit?... E oare de crezut
cînd eu, pe-atunci, nici nu eram născut?...
Măria Ta, fii bun şi ţine seama
că-s mititel şi încă sug la mama...
– De n-ai fost tu, a fost un frate-al tău!

– Măria Ta, n-am niciun frate, zău...
– Chiar dacă n-ai, tot n-are-a face:
a fost vreunul dintr-ai tăi,
că sînteți toți la fel de răi,
de la ciobani pînă la dulăi
și nu-mi dați pace!
Dar mă răzbun, ai înțeles?...
Și, fără altă formă de proces,
l-a dus în codrul depărtat
și l-a mîncat.*

Complexitatea structurii acestei fabule celebre îi pune de multe ori în dilemă pe comentatori. Primul vers ne oferă, prin anticipare, Morala – PnΩ, în timp ce, imediat, următorul, corespunde unui model intrare-prefață-Pn0. Alegerea timpurilor verbale confirmă faptul că aceste două macro-propoziții se află, într-un fel, în afara povestirii propriu-zise, în primul vers, prin viitorul care anunță povestirea ce urmează: Segmentarea (spațiul liber delimitat dintre cele două versuri și corpul povestiri) subliniază și din punct de vedere grafic separarea celor două „lumi".

Versurile 3 și 4 introduc un prim actor (S1, Mielul); această macro-propoziție dominată de perfectul compus are valoare descriptivă caracteristică începutului de povestire: fixarea cadrului (aici doar spațial) al situației inițiale – Pn1. Începutul procesului este subliniat, la începutul versului 5, prin prezentul de narațiune care introduce al doilea actor (S2, Lupul) și o motivație importantă pentru ceea ce urmează („alungat de foame"), motivare subliniată de cele două propoziții descriptive (seria versurilor 5 și 6) la perfectul compus. Putem considera cele două versuri ca reprezentând complicația povestirii – Pn2: relația potențială [S2 – a mânca S1] fiind construită spontan de către cititor pe baza cunoștințelor enciclopedice (avem în imaginarul propriu foarte multe povești cu lupi). Intriga deschisă prin Pn2 este următoarea: foamea lui S2 va fi potolită? S1 va rămâne sau nu în viață? Aceste două întrebări sunt strâns legate între ele: degradarea lui S1 (a fi mâncat) reprezintă o ameliorare pentru S2 (a nu mai fi cu stomacul gol), degradarea lui S2 (a fi mereu înfometat) determinând o ameliorare pentru S1 (a rămâne în viață).

Poziționate simetric în Pn2, versurile 27 și 29 contribuie la Rezolvarea-Pn4 care finalizează procesul. Aceste versuri formate din 2 propoziții narative (versurile 27 și începutul versului 28, pe de o parte, continuarea lui 28, pe de altă parte) care au drept agent S1 și pacient S2, predicatele (a lua) și (a mânca) sunt completate printr-o localizare spațială: „în fundul pădurii". Versul 29

---

*La Fontaine, *Fabule. Cartea întâi*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969, traducere de Aurel Tita, pp. 64-65. (n.tr.)

BCU CLUJ / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

poate fi considerat o propoziţie evaluativă a lui Pn4. Conform modelului prescris mai sus, putem spune că Situaţia finală Pn5 (eliptică aici) poate fi dedusă cu uşurinţă din Pn4, un final care inversează practic predicatul iniţial [S1 viu] şi [S1 mort]. În Pn4, lipsa (foamea din S2) introdusă în Pn2 drept declanşator-Complicaţie se rezolvă conform aşteptărilor.

Ne mai rămâne să analizăm ansamblul versurilor cuprinse între 7 şi 27 care apare ca o secvenţă eterogenă faţă de restul textului narativ. Putem vorbi aici de un dialog inserat în povestire sau de povestirea construită în jurul unui dialog, conform genului narativ ales: fabula. Propun considerarea acestui dialog ca fiind o transformare a acţiunii-Pn3 în cuvinte, în cadrul unui conflict verbal. Dacă întinderea acestei dezvoltări este net delimitată în raport cu restul povestirii, aceasta se datorează şi inutilităţii ei: cele 20 de versuri se rezumă la o macro-propoziţie Pn3 care nu influenţează cu nimic mersul evenimentelor pe care Pn2 le lasă să se întrevadă.

Tocmai acest dezechilibru aduce explicaţia privind suportul moralei. Fără a face o analiză a structurii acestui dialog amplu – căruia îi vom consacra capitolul 6 – voi adăuga doar că acesta ilustrează perfect ceea ce putem afirma, împreună cu Ch. Perelman, despre condiţiile prealabile argumentaţiei, despre opoziţia dintre libertate spirituală şi constrângere:

> Folosirea argumentaţiei implică faptul că s-a renunţat la recurgerea la forţă, că se ţine seama de adeziunea interlocutorului, obţinută cu ajutorul unui act de persuasiune raţională, că nu este tratat ca un simplu obiect, ci că se face apel la propria sa judecată.
>
> (Perelman şi Olbrecht-Tyteca, 1988: 73)

Mielului i-ar plăcea să fie în această arie sau încearcă, cel puţin, să-l atragă pe Lup, deoarece ştie că: „A face apel la argumentaţie presupune stabilirea unei comuniuni spirituale care, atât cât durează, exclude violenţa" (1988: 73). Fabula lui La Fontaine ilustrează ceea ce Ch. Perelman şi L. Olbrecht-Tyteca prevedeau totuşi:

> Unii vor pretinde că, de cele mai multe ori, dacă nu de fiecare dată, recursul la argumentaţie nu este decât o eschivare. Nu ar reprezenta decât o aparenţă a dezbaterii argumentative, fie prin faptul că oratorul impune auditorului obligaţia de a asculta, fie că acesta din urmă se mulţumeşte prin a construi un simulacru: atât într-un caz, cât şi în celălalt, argumentaţia nu ar fi decât un artificiu, acordul obţinut ar fi doar o formă ascunsă de pedeapsă sau o formă de bunăvoinţă.

4. În loc de concluzie

Ceea ce am afirmat mai sus, în ceea ce priveşte povestirile de scurtă întindere sau povestirile mai complexe, confirmă definiția textualității dată în capitolul 1.

Un text presupune o singură sau un număr *n* de secvențe, fie identice (majoritatea narative, în cea mai mare parte a exemplelor propuse mai devreme), fie diferite (o secvență dialogală inserată într-o povestire în cazul exemplului din La Fontaine). Dacă textul este o unitate formată din secvențe, secvența este o unitate constituită din macro-propoziții, formate la rândul lor din propoziții. Definiția propusă mai sus se verifică deci în cazul povestirii:

[Text [Secvență(e) narativă(e) [Macro-propoziții narative [propoziție(i)]]]].

Aşa cum un text este compus, de cele mai multe ori, din secvențe eterogene, şi secvența narativă presupune prezența unor propoziții descriptive (în Pn1, mai ales, şi în Pn3 care nu este, în general, decât o descriere de acțiuni, dar şi a unor propoziții evaluative sau, mai mult, a unor secvențe dialogale mai mult sau mai puțin dezvoltate, care au funcția de a complica structura compozițională a secvenței.

În stadiul actual al cercetării noastre, credem că suntem în măsură să enumerăm o serie de mărci de suprafață; reperarea lor ar fi suficientă pentru a indica dacă suntem sau nu în prezența unei secvențe narative. Într-adevăr, la o privire mai atentă, ne dăm seama că organizatorii temporali (apoi, atunci, deodată etc.), foarte frecvenți totuşi în povestire, pot fi asociați, chiar înlocuiți – cu conectori argumentativi (dar, atunci, în consecință, deci etc.); prezența perfectului simplu nu este nicio condiție necesară, nici suficientă pentru definirea secvenței narative: prezentul narațiunii este foarte frecvent; prezența verbelor care exprimă acțiuni este de asemenea o caracteristică a descrierilor de acțiuni... Desigur, aceste configurări ale mărcilor pot fi proiectate astfel: o concentrare a anaforelor pronominale (această formă de tematizare este probabil unul din indiciile formale cele mai caracteristice ale secvenței narative), precum şi alternanța imperfectului şi a perfectului simplu (sau a perfectului compus, chiar şi a prezentului de narațiune), de exemplu. Şi, mai ales, se pare că putem caracteriza narativitatea prin excluderea anumitor forme lingvistice, folosirea exclusivă a predicatelor de existență sau de stare, de exemplu, utilizarea masivă a determinanților cu valoare generică al acestui prezent ce exprimă adevăruri generale (gnomic) care, cu siguranță, se regăsesc în „Morală". Însă nu şi pe parcursul întregii povestiri.

Faptul că aceste criterii avansate mai sus nu se aplică la genuri aşa-numite narative, precum „povestirea de război", „povestirea de călătorie", cronicile sau „povestirea unui vis” ne obligă să afirmăm prezenţa unui alt tip de secvenţialitate: descrierea. Tipurile de descrieri de acţiuni se regăsesc cu siguranţă în aria povestirii, dar, aşa cum vom vedea, au legătură şi cu tipul descriptiv. Mai rămâne să examinăm cu foarte mare atenţie şi cazul povestirilor care transgresează prototipul de bază despre care tocmai am discutat, „anecdota” de exemplu. Las la o parte, din lipsă de spaţiu, atât această problemă, cât şi problema genurilor narative ce va fi abordată într-o lucrare viitoare – exclusiv consacrată genurilor narative – în care va trebui să precizăm modurile specifice de gestionare a prototipului secvenţei narative. Vom analiza, în capitolul 7, un singur exemplu despre monologul narativ teatral.

Reamintesc că tradiţia retorică insistă asupra diferitelor „specii de naraţiune”: naraţiunile oratorice, istorice, dramatice (sau poetice), familiare sau alegorice. Aceasta ia în considerare modurile de inserţie a povestirii în ansambluri discursive la fel de diferite precum o piesă de teatru, o pledoarie sau o lucrare istorică. Genul narativ este considerat astfel drept o categorie înglobantă, cu sub-genurile sale sau cu formele şi funcţiile specifice. Cu alte cuvinte, caracterul omogen este privit simultan în raport cu caracterul eterogen, pe când această complexitate este de regulă ignorată în proiectul structural (semiotic sau poetic). Mai exact, ar trebui să analizăm felul în care devine vizibilă dezintegrarea unor forme clasice prin trecerea la forme de contestare sau de parodiere a naraţiunii clasice. Într-adevăr, încă din Antichitate, idealul povestirii canonice este distrus de *povestirea parodică* şi, mai apoi, în anti-romanul de la sfârşitul secolului al XVII-lea şi mai ales al XVIII-lea (Sorel, Fielding, Sterne, Diderot etc.). Caracterul discontinuu vine să rupă unitatea narativă prin inserarea digresiunilor interminabile, a comentariului şi a dialogurilor ample (nerespectarea regulilor coeziunii). Refuzul romanticilor privind aceste reguli a dat naştere acelor „romane umoristice” despre care vorbeşte Flaubert atunci când vine vorba de Xavier de Maistre şi de Alphonse Karr; ceea ce D. Sangsue numeşte mai pe larg, preluând de la Nodier, genul „povestirii neconvenţionale” (1987). Definiţia lui Nodier rezumă de la sine contestarea şi distrugerea regulilor clasice: „Înţeleg aici prin scriere neconvenţională o serie care este realizată în afara tuturor regulilor comune de compoziţiei şi de stil şi al cărei scop este imposibil sau foarte dificil de prevăzut, desigur atunci când se întâmplă ca autorul să aibă un scop atunci când scrie” (1835).

Odată cu recenta dezvoltare a domeniului informaticii sau cu apariţia exerciţiilor care presupun jocuri de roluri ori cu apariţia gramaticilor povestirii, apare un alt tip de naraţiune care cunoaşte un imens succes în Statele Unite şi în Europa: povestirea arborescentă, principiu care se află la baza „cărţilor în care

BCU IAŞI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

dumneavoastră sunteți eroul”[14]. Originea povestirii arborescente se regăsește, cu siguranță, în perspectiva aleasă de Raymond Queneau (1967) *Conte à votre façon*, o întâmplare cu „cele trei foarte agile boabe de mazăre” publicată în lucrările *Ouvroir de littérature potentielle* (OULIPO) (Atelier de literatură potențială). Principiul de bază este dat de alegerea posibilităților de narare pe care o nuvelă din volumul *Ficciones* de Borges intitulată „Grădina cu alei bifurcate” o sintetizează astfel, depășind limita posibilităților de scriere și de lectură: „În orice ficțiune, de fiecare dată când apar diverse *posibilități*, omul adoptă una singură și le elimină pe celelalte; în ficțiunea aproape ininteligibilului Ts’ui Pên, le adoptă pe toate simultan.”

5. Exerciții de analiză secvențială

Textul 2.1. O anecdotă de Chateaubriand

> [a] La căderea serii, am fost nevoiți să ne oprim în satul Saint-Paternion: [b] trebuia să ungem trăsura; [c] un țăran prinsese atât de bine șurubul la roată, încât a fost cu neputință să-l scoatem. [d] Toți meșterii satului, cu mic cu mare, dimpreună cu maiștrul fierar, n-au reușit să-l urnească. [e] Un băietan cam la cincisprezece ani s-a desprins de grup, [f] s-a întors cu un clește și, [j] dându-i la o parte pe ceilalți, [h] leagă de piuliță o sârmă de cupru, [i] o strânge bine cu ajutorul cleștelui și, [j] apăsând cu mâna în sensul filetului, [k] scoate șurubul fără nicio osteneală. [l]S-a auzit un strigăt la unison de *vivat*. [m] Copilul ăsta n-o fi fost un soi de Arhimede? [n] Regina unui trib de eschimoși, femeia care i-a desenat căpitanului Perry o hartă a mărilor polare, se uita cu mare atenție la fiecare marinar care suda la flacără bucăți de fier, iară cu mintea sa ascuțită îi ghicea obârșia.
>
> Chateaubriand, *Mémoires d’outre-tombe*, Cartea 42, capitolul I, 22 septembrie.

Analizați grupurile de propoziții reunite în macro-propoziții în această secvență narativă asemănătoare cu modelul prototipic.

---

[14] Pentru încercările în franceză ca limbă străină și secundară, a se vedea, de exemplu, romanul polițist *Jus d'orange* de J. de Porla (Hachette 1986) și, mai scurt, *Une actrice a disparu* de C. Barnoud și Ph. Bedel (Hachette-Alliance française 1988), iar în domeniul benzilor desenate, *La Peur au Louvre* și *Panique au cirque,* de C. Delafosse și Y. Pommaux (Bayard- Presse 1986).

Textul 2.2. O povestire în stil jurnalistic: atentatul de la Brighton.

IRA revendică atentatul de la Brighton: 4 morţi şi 30 de răniţi

GOD SAVES MAGGIE

Ora trei fără zece dimineaţa, orăşelul Brighton, sudul Angliei. În barul din Grand Hôtel, câţiva parlamentari conservatori întârziaţi se pregătesc să meargă în camerele lor. Margaret Thatcher, în cabinetul său de lucru, pune la punct ultimele detalii ale discursului de închidere pe care îl va ţine în cadrul Congresului anual al partidului. Hotelul este ocupat aproape în totalitate de membrii cabinetului său, oameni politici şi deputaţi. Dintr-odată, explozia. Armata Republicană irlandeză pusese o bombă la etajul trei. Margaret Thatcher este în afara oricărui pericol, dar patru persoane au fost ucise, alte treizeci rănite, dintre care un ministru şi un deputat. După stupoarea generală, fidelă imaginii sale, primul ministru britanic anunţă că, în ciuda celor întâmplate, congresul va continua. Mai pe larg în paginile 2 şi 4.

Libération, 13-14 octombrie 1984

Realizând analiza detaliată a nucleului (Pn3) din acest text, descrieţi regrupările macro-propoziţionale ale acestei secvenţe care prezintă acelaşi caracter canonic precum precedenta.

Textul 2.3. O povestire cu caracter etiologic:

Cum au învăţat iepurii să sară

Odată, cel mai în vârstă dintre iepuri s-a hotărât să-i cheme pe toţi semenii ca să le împărtăşească câte ceva din gândurile lui:

– Pe pământ, orice animal poate să-l îngrozească pe un altul. Or, bieţii de noi, nouă ne este frică de toţi, dar nimănui nu-i este frică de noi. Totul ne înspăimântă, şi cel mai mic foşnet al frunzelor. Ce trist! Să căutăm o cale de-a îndrepta acest lucru.

Începură să caute, foarte supăraţi. În calea lor întâlniră o coţofană, care le spuse:

– O, bieţi iepuri! Încotro mergeţi aşa supăraţi?

– Nimănui nu-i este frică de noi, iar nouă ne este frică de tot ce ne iese în cale, răspunse bătrânul iepure. Mai bine ne-aruncăm în fântână decât un trai ca ăsta.

– Ce prostie!

– Nu-i prostie deloc; nu avem altă cale.

– Ascultaţi, zise coţofana, am să vă dau un sfat. Aşezaţi-vă toţi grămadă şi staţi aşa ghemuiţi în iarbă. Când o să treacă turma de oi să se adape la râu, voi să

BCU CLUJ / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

săriți toți dintr-o dată în fața lor și să-mi povestiți și mie apoi ce s-a întâmplat. Abia atunci o să vedeți care dintre noi a avut dreptate.

Zis și făcut. Iepurii au ascultat de sfatul coțofanei. S-au pus grămadă unul lângă altul . Într-un târziu, o turmă de oi mânată de un cioban a trecut pe lângă ei, și toți iepurii au sărit ca la comandă în fața lor. Oile au fost atât de speriate încât au luat-o de-a valma care-ncotro. Degeaba se ostenea ciobanul să le mai lovească ca să stea locului, că ele fugeau de una. Iepurii stăteau cu lăbuțele ridicate și nu le venea să creadă ochilor când le vedeau pe oi așa bezmetice! De atunci, iepurii au obiceiul să stea toți laolaltă și să meargă săltând pe picioarele din spate.

A. Desjacques și T. Soukhbaatar, *Contes et récits de Mongolie*, Nathan, col. „Arc en Poche", 1992, pp. 21-23.

Propuneți un decupaj al acestei forme originale de narațiune despre un mit al facerii lumii, prezent în toate culturile lumii.

Capitolul 3

Prototipul secvenței descriptive[15]

1. Istoria unei respingeri aproape generale

„Iar descrierile! Ce poate fi mai inutil decât acestea; nimic altceva decât o suprapunere de imagini de catalog, autorul nu se sfiește deloc, profită de ocazie ca să-mi trimită mie cărțile lui poștale, caută să mă convingă să fiu de acord cu el asupra locurilor comune”, exclamă André Breton în primul *Manifest al Suprarealismului*. Cu un secol și jumătate mai înainte, abatele Bérardier de Bataut exprima același punct de vedere în *Essai sur le récit* (1776): „Numai locuri comune în care este descris un peisaj de țară, un torent, o furtună, și care s-ar potrivi cu orice fel de subiect? Un soi de piese de raport pe care le poți deplasa după bunul plac și pe care le poți insera unde vrei. S-ar putea întocmi un repertoriu, aranjat în ordine alfabetică sub formă de dicționar, să le vină mai ușor plagiatorilor.” Pentru a se înțelege mai bine o asemenea lipsă de încredere și pentru a ne putea ordona soluțiile teoretice, este util să ne întoarcem în istorie la tradiția retorică și stilistică.

În secolul al XVIII-lea, sub influența poeților englezi Thompson, Gray și Wordsworth, se dezvoltă o poezie descriptivă la care maestrul de retorică scoțian Hughes Blair face aluzie în termeni nu prea elogioși.

> „Prin poezia descriptivă nu vreau nicidecum să desemnez o specie sau o formă anume de compoziție, pentru că nu există niciuna, oricât de întinsă ar fi ea, pur descriptivă, adică în care poetul să fi vrut numai să descrie, fără ca vreo povestire, o acțiune sau vreun sentiment să fie subiectul principal al operei sale. Descrierile sunt mai curând ornamente decât subiecte de poeme.” (1830: III, 40)

---

[15] În acest capitol am ocazia să precizez și să revizuiesc câteva puncte din teoria descrierii dezvoltată în *Le Texte descriptif* (colab. A. Petitjean), Paris, Nathan, 1989. [ed. rom. *Textul descriptiv*, Institutul European, Iași, 2008, trad. de C. Strătilă Stanciu]

În aceeaşi epocă, în articolul „Descriptiv" din *Enciclopedie*, Marmontel intră şi el în această polemică privind poezia descriptivă: „Ceea ce numim astăzi în Poezie genul descriptiv, nu era cunoscut de Antici. Este o invenţie modernă care, după părerea mea, este şi împotriva judecăţii şi a gustului." (1787, vol. II, 440). Argumentaţia lui se bazează în întregime pe lipsa de autonomie a descrierii:

> Tuturor oamenilor li se întâmplă să *descrie* când vorbesc, pentru ca obiectele care îi interesează să fie mai uşor de perceput; iar *Descrierea* este legată de o povestire care o aduce cu sine, cu intenţia de a instrui sau de a convinge, cu un interes care o motivează. Însă nimănui, niciodată nu i se întâmplă să *descrie* doar ca să *descrie*, şi să *descrie* din nou după ce a *descris*, trecând de la un obiect la altul, fără altă cauză decât mişcarea privirii şi a gândului, ca şi cum ne-ar spune: „Aţi văzut furtuna; acum o să vedeţi calmul şi seninătatea". (1787: II, 442)

Pentru estetica clasică, defectul major al descrierii constă în faptul că nu conţine niciordine, nici limite şi pare, din această cauză, supusă capriciilor autorilor. Critica este unanimă, de la Marmontel la Valéry, trecând pe la Viollet-le-Duc:

> Orice compoziţie cât de cât reuşită trebuie să alcătuiască un ansamblu, un Întreg, ale cărui părţi sunt legate între ele, al cărui cuprins corespunde cu începutul şi al cărui sfârşit cu mijlocul: acesta este preceptul lui Aristotel şi al lui Horaţiu. Or, în poemul *descriptiv*, niciun ansamblu, nicio ordine, nicio corespondenţă: sunt frumuseţi, da, cred, însă frumuseţi care se distrug prin succesiunea lor monotonă sau prin asamblarea lor discordantă. Fiecare *Descriere*, în parte, ar plăcea dacă ar fi singură: cel puţin ar semăna cu un tablou. Dar o sută de *Descrieri* la rând seamănă cu un sul format din studiile puse cap la cap, semnate de Vernet. Într-adevăr, un *Poem descriptiv* poate fi considerat doar ca o culegere de studii ale unui poet care-şi încearcă creioanele, şi care se pregăteşte să arunce într-o operă regulată şi completă bogăţiile şi frumuseţile unui stil pitoresc şi armonios. (Marmontel, 1787, vol. II: 444)
>
> [Un poem descriptiv] poate fi mai mult sau mai puţin întins, mai mult sau mai puţin restrâns, după capriciul sau fecunditatea autorului; [...] este şi nu poate fi altceva decât un compus alcătuit din părţi mai mult sau mai puţin strălucitoare, însă aflate în dezordine, adică fără început, fără mijloc şi fără sfârşit, obligatoriu, componente ale unităţii. Nu este un subiect, ci o succesiune de subiecte adunate la întâmplare prin treceri care, oricât de abile ar fi, nu ar putea forma un întreg. (Viollet-le-Duc 1835: 420 - 421)

Este limpede că unitatea compoziţională a povestirii serveşte drept referinţă şi unitate de măsură pentru comentatori atunci când evaluează descrierea.

În afară de poezia descriptivă, descriptivul, în general, este blamat, iar Paul Valéry poate, în „Autour de Corot", să formuleze această sentință fără apel:

> „Orice descriere se reduce la enumerarea părților sau înfățișărilor unui lucru văzut, iar acest inventar poate fi întocmit într-o ordine oarecare, dând impresia unei alcătuiri întâmplătoare. În general, ordinea propozițiilor succesive poate fi schimbată, şi nimic nu-l incită pe autor să dea neapărat formele variate ale unor elemente care sunt, într-o oarecare măsură, paralele. Discursul este doar o succesiune de substituții. De altfel, o asemenea enumerație poate fi oricât de scurtă sau oricât de dezvoltată, după dorință. Poți descrie o pălărie în douăzeci de pagini, o bătălie în zece rânduri." (Paul Valéry, *Oeuvres*, Pléiade, vol. II. pp. 1324 - 1325)

Dacă o definim izolat, ajungem la un fel de monstruozitate textuală a descrierii, ce o deosebeşte clar de povestire. Vernier, de exemplu, în 1912, subliniază că în descriere, cum ordinea părților este facultativă, scriitorul este stăpân peste propriul plan, ceea ce, după părerea sa, nu este cazul povestirii. Spre deosebire de această sentință fără drept de apel şi de această anarhie, mişcare, acțiune şi ordine existente aproape prin definiție, povestirea corespunde în mod aproape firesc idealului atât de mult scandat de către estetica clasică.

Ceea ce J. Ricardou va numi mai târziu (1978) „beligeranță textuală" este la fel percepută şi de către Wey, la mijlocul secolului trecut – „În descrierile lungi, măsura măiestriei este dată atunci când faci să fie atât de captivante, încât să poți evita încetinirea acțiunii generale" (1845: 339) –, cât şi de Egli – „Există două feluri de fapte: pe unele le-am putea numi permanente şi simultane, pe altele pasagere şi succesive. Primele ne oferă elementele descrierii, celelalte pe cele ale narațiunii" (1912: 37). Cu privire la aceasta, apare o foarte interesantă delimitare dintre tablou şi povestire, stabilită de către cei doi maeştri ai stilisticii:

> Tabloul presupune [...] prezența unui număr restrâns de trăsături grupate în jurul *motivului* principal. Prin aceasta se realizează diferența în raport cu descrierea obişnuită. Se face de asemenea diferența de narațiune, care nu presupune întotdeauna o acțiune; în plus, dacă totuşi presupune una, această acțiune nu are nici început, nici mijloc, nici sfârşit; o putem întrezări la un moment dat, însă doar pentru o clipă, dacă nu am avea de-a face cu o povestire. Or, povestirea este pentru tabloul literar ceea ce perspectivele cinematografice reprezintă pentru tablourile reale.
>
> [...] Actul de creație a unui tablou este acelaşi atât în cazul pictorului, cât şi în cel al scriitorului. La fel putem spune şi despre dispunere: artistul face distincția într-adevăr dintre prim-plan, planul secundar etc., adică grupări de persoane sau de lucruri, mai mult sau mai puțin îndepărtate de spectator, iar în fiecare plan în parte poziția relativă a acestora nu este lăsată la întâmplare (Vannier 1912: 300 şi 302).

Aşa cum putem observa, genul descriptiv al tabloului se distinge de povestire şi Vannier poate repertoria diferite subiecte de tablouri care sunt considerate tot atâtea descrieri de acţiuni: întoarcerea marinarului, ieşirea elevilor de la şcoală, salutul drapelului, un peisaj de iarnă sau de vară etc.

Pasaje descriptive pe care exerciţiile şcolare de compunere le-au luat, la începutul secolului al XX-lea, drept model.

Pentru a introduce o secvenţă descriptivă într-o povestire, este necesar să recurgem la o reducţie a statutului de „pasaj", evitând orice fel de încetinire sau întrerupere de acţiune:

> Reuşita depinde nu doar de bogăţia stilului sau de aerul de prospeţime pe care-l aduce, sau de dispunerea în tablou; dar şi de proporţiile legate de ansamblul lucrării; oportunitatea descrierii, locul ce i se atribuie şi rolul mai mult sau mai puţin important pe care-l are în ansamblul povestirii. Trebuie să fie un mijloc dramatic, să fie necesară, să nu rămână niciodată în afara textului şi, pe cât posibil, să i se atribuie un sentiment. (Wey 1845: 399-400)

În 1690, în al treilea dialog din *Parallèle des Anciens et des Modernes*, Charles Perrault vorbea despre dificultatea de a introduce pasaje descriptive. Acest fapt îl determină să critice atât cadrul narativ, cât şi pe cel descriptiv din dialogurile platoniciene, ale căror excese nu pierde niciodată ocazia să le critice:

> Trebuie să mărturisim că Platon nu a tratat superficial arta dialogului, el îşi stabileşte bine scena unde acesta are loc, îşi alege şi îşi păstrează cu atenţie caracterele, dar trebuie să fim de acord că, de obicei, îi descurajează prin întindere, de cele mai multe ori, şi pe cei mai răbdători [...]. Descrierea exactă a locurilor pe unde se plimbă, moravurile şi modul de a fi al celor care-l introduc, povestirea a sute de mici incidente care nu aduc nimic nou subiectului pe care-l tratează, au fost considerate până acum a fi pasaje încântătoare, inimitabile, plăcute, dar care astăzi nu mai au rolul de altă dată; în primul rând, trebuie să ajungem la obiectul despre care vorbim, iar tot ceea ce nu serveşte la nimic plictiseşte, oricât de frumos ar fi.

Atunci când Vapereau, de exemplu, spune că „descrierea nu este un ornament fără utilitate sau o podoabă strălucitoare, ci o modalitate de a pune în lumină adevăratul caracter al personajelor şi al acţiunii, şi este evident că trebuie să aibă locul ei şi să se dezvolte pentru a atinge un anumit scop, fără însă a-l depăşi" (1884:614), el arată de fapt ceea ce conferă fiecărei descrieri o ordine întotdeauna specifică: orientarea argumentativă care rezultă din logica inserării într-un anumit text (narativ, argumentativ sau de altă natură).

Refuzul pasajului descriptiv îşi găseşte explicaţia în special în perceperea caracterului eterogen al acestuia şi al aspectului uşor bizar pe care-l prezintă în raport cu contextul în care se află inserat. Toate criticile confirmă faptul că o ipoteză lingvistică şi textuală trebuie în mod necesar să țină cont de eterogenitatea compozițională. Vom vedea în capitolul 7 cum, în epoca clasică, reguli stricte generează inserția secvenței narative într-un dialog teatral. Problema eterogenității, în privința căreia clasicii sunt mai receptivi, depăşeşte cu mult cadrul secvenței descriptive.

Retorii şi stilisticienii menționează încă un aspect negativ al descrierii: *tendința de depersonalizare*. Dacă narativul este considerat ca fiind un aspect pozitiv, aceasta se datorează faptului că este prin esență antropomorfic. Aşa cum s-a văzut în capitolul precedent, prezența centrală şi permanentă a cel puțin unui personaj-actor este una din componentele de bază ale povestirii. Descrierea, care priveşte atât lumea inanimată, cât şi cea a personajelor, este susceptibilă de a introduce, la acest nivel tematic, o nouă ruptură sau o eterogenitate suplimentară.

Soluția stilistică la aceste probleme diverse poate fi regăsită în preceptul homeric, atât de apreciat de Lessing: „Homer [...], în general, are pentru fiecare obiect doar o singură trăsătură descriptivă. Pentru el, o corabie este neagră sau înaltă sau rapidă; în cel mai bun caz, e neagră şi cu rame: el nu merge mai departe cu descrierea [...]" (1964 (1766): 111). În ceea ce îl priveşte pe d'Albalat, această reducere la un singur epitet are calitatea de a nu rupe ritmul textului, tocmai prin faptul că nu introduce un pasaj eterogen[16].Cu privire la aceasta, ne dă un sfat destul de amuzant:

> De la Flaubert încoace, găsim că ar fi mai comod să introducem descrierea printr-un alineat. Întrerupem ce avem de întrerupt, mergem la capăt şi începem să descriem. Cum pasajul este servit gata reperat, cititorul trece mai departe, continuându-şi lectura. Dar, dimpotrivă, trebuie să amestecăm descrierile cu povestirea; trebuie ca ele să fie împreună, să se întrepătrundă, să se sprijine, astfel încât la o adică să nu poți sări niciun rând. Nimic contrafăcut. Fără *pasaje*. Totul trebuie să apară ca fiind o singură unitate. (1937: 187)

De la tradiția retorică am moştenit, de asemenea, enumerarea tipurilor de descrieri. Fontanier sintetizează şi rezumă această tradiție, consacrând câteva zeci de pagini din *Traité genéral des figures du discours autres que les Tropes* (1821) „figurilor de gândire dezvoltate" şi „diferitelor tipuri de descriere": TOPOGRAFIA (un fel de descriere aflată atât în slujba oratorului, cât şi în cea a naratorului, are „drept obiect un loc oarecare, o vale, un munte, un oraş, un sat, o casă, un templu, o grotă, o grădină, o livadă, o pădure etc."), CRONO-

---

[16] San Antonio recunoaşte la rândul său existența acestei reguli atunci când, la pagina 34 din *Remouille-moi la compresse* putem citi următoarele : „Cititorul, prin bunăvoința sa prea puțin obişnuită, îmi va permite – doar dacă nu cumva o să mă trimită la dracu – să întrerup cursul acestei întâmplări palpitante, preț de un paragraf, pentru a o descrie pe sus-numita Ninette."

GRAFIA (descrierea stării vremii, a unei perioade de timp, a unei epoci care „caracterizează atât de bine timpul unui eveniment, prin concursul de împrejurări care sunt legate de acesta"), PROZOPOGRAFIA: („descrierea care are drept obiect figura, corpul, trăsăturile, calităţile fizice sau cele exterioare, atitudinea, felul de a se mişca al unei fiinţe animate, reale sau fictive, adică, o simplă plăsmuire a imaginii"), ETOPEEA („descrierea care are drept obiect moravurile, caracterele, viciile, virtuţile, talentele, defectele, în fine, calităţile morale mai bune sau mai rele ale unui personaj real sau fictiv"), PORTRETUL („descrierea atât morală, cât şi fizică a unei fiinţe animate, reale sau fictive"), PARALELA („care constă în două descrieri, fie consecutive, fie intersectate, prin care realizăm o apropiere, în raporturile fizice sau morale, a două obiecte pentru a le arăta asemănările şi deosebirile") şi TABLOUL („anumite descrieri vii şi animate, pasiuni, acţiuni, evenimente sau fenomene fizice sau morale"). Odată cu retorii antici, se vine cu ideea că descrierea lasă loc HIPOTIPOZEI „atunci când prezentarea obiectului este atât de convingătoare, de plină de energie, încât din stil rezultă o *imagine*, un tablou". Chiar ideea lui Marmontel: „Dacă descrierea nu aduce obiectul în faţă, chiar sub ochii noştri, aceasta nu este nici poetică, nici oratorică; înşişi istoricii precum Titus-Livius şi Tacitus au reuşit să zugrăvească tablouri vii" (1787 , T.2).

În *Art d'écrire enseigné en vingt leçons* (1896), Antoine Albalat este primul care se ridică împotriva exceselor unor astfel de clasificări:

> Cunoaşterea etopeei, prozopopeii, hipotipozei etc. nu ne învaţă nici să descriem bine, nici să aflăm ce este o descriere bună. Să lăsăm în seama altora să împartă descrierea în „cronografie, topografie, prozopografie, etopee". Nu ne lipsesc cărţile din care putem afla despre aceste denumiri seci, atât de dragi lui Le Batteux sau Marmontel. Să ne oprim doar la cele două deosebiri: *descrierea propriu-zisă* şi *portretul*, care este un fel de descriere mai redusă ca întindere şi diferită ca specific (1900: 227)

Aşa cum putem observa, retorica şi-a construit vreme îndelungată tipologia în funcţie de calitatea referentului descris. La Fontanier, *timpul, locul, înfăţişarea exterioară* şi *calităţile morale* sunt privilegiate şi combinate în aşa fel, încât prin ele să poată fi definite diversele tipuri de descrieri. Criteriul referenţial va putea fi regăsit însă în lucrările succesorilor săi, deşi aceştia se rezumă doar la principalele categorii care cuprind trăsături umane (portretul) sau non-umane (descrierea propriu-zisă).

În planul lingvisticii textuale, respingerea unei orientări normative va avea drept consecinţă renunţarea la orice demers în acest sens, ceea ce nu va face decât să împiedice o reflecţie generală asupra funcţionării specifice a procedurilor descriptive[17]. Teoretizând secvențialitatea descriptivă și lăsând la o parte, cel puțin pentru moment, fenomenele de eterogenitate textuală (raporturile sale cu narațiunea, argumentația, explicația etc.), ne rămâne doar să încercăm să găsim, dincolo de diferențele pur referențiale și tematice, o procedură descriptivă mult mai structurată față de ceea ce s-a cerut până acum.

2. De la enumerație la secvența descriptivă

Așa cum apare în articolul „Descrierea” din *Enciclopedie*: „O descriere este enumerația de atribute ale unui obiect”. Enumerația apare deci, în acest caz, drept baza sau gradul zero al procedurii descriptive. Din această cauză o putem oare considera un non-text, așa cum Valery lăsa să se înțeleagă în cele afirmate mai devreme? Următoarele două exemple, literar și publicitar, fac apel, în mod evident, la două procedee similare. Cel dintâi reprezintă reclama unei enciclopedii de la editura Gallimard:

(1)
Povestiri, întâmplări,
mărturii, poeme, corespondență,
bibliografii, date, arhive,
analize, anecdote, legende,
povești, critică, texte literare...

Documente, fotografii, schițe,
gravuri, hărți, scheme, pasteluri,
grafică, planuri, desene,
acuarele, opere de artă...

Pasiuni, conflicte, reușite, eșecuri,
bătălii, istorie, prezent,
trecut, viitor, explorări,
vis, evadare, știință, aventuri,
eroi, și necunoscuți.

Descoperiri
Gallimard
[...]

---

[17] Așa cum arată Paul Ricoeur: „Cunoașterea se află întotdeauna în situația de a se debarasa de ideologie, deși de la ea ne rămâne întotdeauna modelul, codul de interpretare căruia, din punct de vedere intelectual, [...], trebuie să i ne supunem, conduși fiind de «substanța etică»” (1986b :331).

> **Niciodată nu s-au mai văzut atât de multe lucruri cuprinse între prima şi ultima pagină a unei cărţi.**
> **Descoperiri Gallimard: prima enciclopedie ilustrată, în culori, în format de buzunar. 12 titluri în librării.**

În afara celor trei blocuri tematice – verbal, non-verbal, temă – care vin să justifice segmentarea textului ales (trei paragrafe şi un fel de concluzie în doi timpi) şi care sunt deci stabile, ordinea primelor trei paragrafe ar putea fi modificată, precum şi ordinea elementelor enumerate de fiecare dată. După inventarul acestor componente – sau părţi – ale fiecărei „cărţi" din enciclopedia respectivă, odată denumită ceea ce eu numesc tema-titlu a secvenţei descriptive (denumirea colecţiei „Descoperiri – Gallimard"), apare şi o evaluare care vine să dea sens enumerării (rămasă de altfel neterminată, dacă este să luăm în considerare punctele de suspensie): prin exagerarea cantităţii („atât de multe lucruri") sau printr-o primă proprietate, urmată imediat de o altă proprietate: „în culori, în format de buzunar". Orientarea argumentativă a secvenţei descriptive apare cu claritate la sfârşitul procesului de valorizare („niciodată" , „prima"): invitaţia implicită care poate fi derivată de aici este un act ilocuţionar subiacent recomandării şi suscitării interesului pentru a fi cumpărată.

Următorul paragraf descriptiv, dezvoltat ca întindere (un extras din *Le Souverain poncif* de Morgan Sportès), foarte asemănător inventarului întocmit de un executor, are avantajul de a fi foarte explicit prezentat ca o „extrem de plictisitoare enumerare":

> (2).
> Şi cum Xerox tăcu, Rauk făcu o enumerare extrem de plictisitoare a mobilierului din apartament. Era într-un fel de ca şi cum ar fi vrut să mobileze tăcerea:
> – Un fotoliu Cippendale, veioze cu picior, de sticlă, stil Gallé, o canapea Art-Déco, o berjeră Ludovic al XV-lea, moştenire de la mama lui, un scaun Knoll, un fotoliu-sac Pierro-Gatti, în formă „picătură de ulei" din piele şi poliuretan; un taburet capitonat marocan; un paravan vietnamez; umbrele din hârtie imprimată cu înscrisul „Pattaya Beach"; o reproducere după *Grădina Plăcerilor* lui Hieronymus Bosch; două postere Mucha; o placă de faianţă Banania; o mască primitivă Pounou din Gabon; un suport de ananas opalin, culoarea bobului de orez alb, stil Louis-Philippe; un fotoliu de Manila din ramuri de palmier; o figurină mecanică Lambert reprezentând un flautist, o păpuşă veche „googlie" cu tot cu trusa personală „minusculă"; ilustrate dintr-o serie cu temă erotică de pe la 1900; o combină stereo Hitachi cu CD şi amplificator Technics; o carafă din porţelan cu cană pentru apă de Mousters, Gaspard Férand; un Juke-box Wurlitzer 780, din 1941, cumpărat de la Emmaüs; o cafetieră cu picior, o zaharniţă şi cană pentru frişcă Ridgway; o cutie metalică, galben cu roşu pentru cubuleţele de supă de la Maggi; o lampă pakistaneză multicoloră din piele de cămilă, un *kalamkar*; un set de vase din

Afganistan; o panteră neagră din porțelan crăpat, de pe la 1930; posterul lui Marilyn care își ține fusta fluturândă la gura de aerisire de la metrou; o seringă de făcut clismă, din cositor și lemn găsită pe la târgul de vechituri de la Clignancourt; un cârlig de agățat ceaunul; un șezlong de Starck; o bibliotecă chinezească din bambus de la Pier Import, în care puteai găsi, printre altele, *Fragments d'un discours amoureux* de Barthes, *Mémoires d'une jeune fille rangée*; *Quand la Chine s'éveillera*... Ce mai, Esther transformase micuța noastră garsonieră într-un cuibușor de îndrăgostiți, modest și cochet! Luxos chiar, aș putea spune...

Morgan Sportès, *Le Souverain poncif*, Balland, 1987

Astfel de enumerări prea puțin ordonate contrastează cu structura descriptivă, fie ea și elementară, a următoarei prezentări dintr-un articol de presă despre Charlie Chaplin:

(3).
O mică mustață neagră
și-o pălărie melon, neagră
și ea. O scurtă,
dar foarte precisă descriere a amicului public
Nr. 1: Charlot [...]

Din punct de vedere metalingvistic, această secvență este desemnată ca fiind o descriere elementară („scurtă"), dar suficientă („precisă"). Este foarte interesantă construcția secvenței minimale: prima frază descrie două obiecte succesive: *mustață și melon*; fiecare este completată (prin intermediul predicatelor calificative PRq) cu câteva proprietăți: mărimea mustății: *mică* și pălăria: *neagră*. Se dau propozițiile descriptive elementare (notate în cele ce urmează cu pd) legate între ele prin enumerativul *și*:

Mustață << PROPR (mărime) PRq antepusă << mică
<< PROPR (culoare) PRq << neagră

ȘI (conector)
O pălărie melon << PROPR PRq (comparativ) << de aceeași culoare

Următoarea frază cuprinde un segment metalingvistic („scurtă descriere") și, mai ales, introduce un element nou: numele propriu, tema-titlu care atribuie subiectului determinat propozițiile descriptive precedente: Charlie, desemnat mai întâi prin antiteza unui sistem calificativ utilizat deseori în presă: „dușmanul public nr. 1". Această modalitate de a oferi cititorului tema-titlu, intenționat cu întârziere, apărând după câteva elemente care prezintă o relație de

BCU CLUJ-NAPOCA UNIVERSITY LIBRARY

metonimie[18], introduce un efect de aşteptare din care ar putea rezulta o formă de enigmă, dacă ar fi situat într-un text de o mai mare întindere.

Operaţiile care permit fixarea unei teme-titlu şi selectarea aspectelor (părţi sau proprietăţi) obiectului asigură unitatea secvenţei descriptive. Etapele sunt următoarele:

a) descrierea mustăţii (propoziţie descriptivă elementară);
b) descrierea pălăriei (propoziţie descriptivă elementară);
c) formarea legăturii dintre ele, creând o nouă structură ierarhică, aflată în raport de dependenţă cu un termen supraordonat (nume propriu).

Se arată în acest fel operaţia de trecere de la o referinţă non-specifică implicată printr-o operaţie de extragere (*o* mustaţă, *o* pălărie) la o referinţă specifică (mustaţ*a* şi pălări*a* lui Charlot).

Există însă şi alte procedee de descriere posibile. Precum în acest exemplu, un text foarte scurt din *Histoires naturelles* de Jules Renard, dominat în întregime de reformularea metaforică:

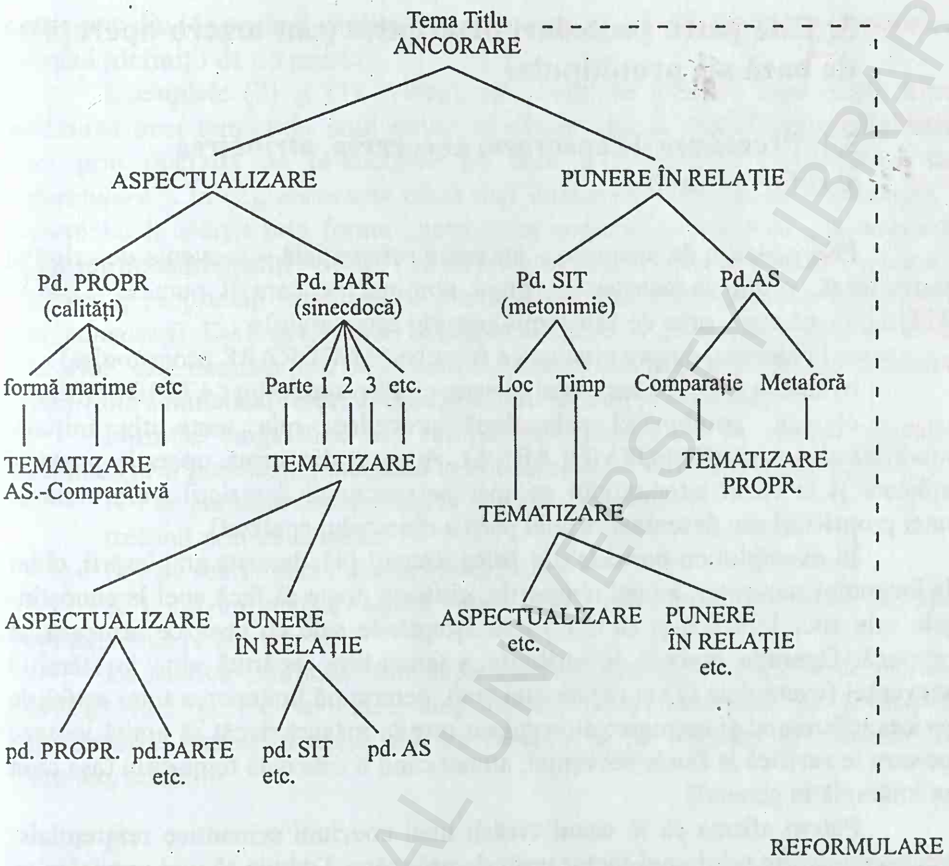
(4) PURICELE
Un fir de tutun prevăzut cu arc.

Descrierea-definiţie nu se mai referă la culoarea, la mărimea sau la forma obiectului respectiv, ci se bazează pe asemănarea dintre obiectul descris cu unul de altă factură („firul de tutun"), căruia i se atribuie o proprietate, considerată în mod normal ca fiind de neconceput în realitate („prevăzut cu arc").

Analiza diverselor procedee posibile poate fi rezumată printr-o schemă prototipică a secvenţei descriptive care reprezintă, de fapt, un repertoriu de operaţii prin care se construiesc macro-propoziţiile. Prototipul secvenţei descriptive şi cel al povestirii se deosebesc, aşa cum Anticii şi Valéry intuiau deja, prin faptul că structura nu reflectă ordonarea operaţiilor. În schimb, putem afirma că studiul lui Valéry nu ia în considerare faptul că numărul procedeelor, redus şi destul de strict, este relevant pentru o ordonare specifică: nu în sensul unei liniarităţi şi a unei ierarhii, verticale într-o oarecare măsură, ci similară cu ordonarea specifică dicţionarului: „Modelul (îndepărtat) al descrierii nu este discursul oratoric (nu se «zugrăveşte» nimic), ci un fel de artefact lexicografic" (Barthes, 1973: 45).

---

[18] *Pălăria melon* apare ca un element metonimic care, spre deosebire de urechi sau buze (sinecdocă), dispune de o anumită independenţă în raport cu termenul *cap* (poate fi scoasă). *Mustaţa* este o parte din întreg, la fel ca obrajii, fruntea, sprâncenele şi părul (o relaţie mai degrabă de tip sinecdotic decât metonimic).


Tema Titlu
ANCORARE
ASPECTUALIZARE
PUNERE ÎN RELAŢIE
Pd. PROPR
(calităţi)
Pd. PART
(sinecdocă)
Pd. SIT
(metonimie)
Pd.AS
formă marime etc
Parte 1 2 3 etc.
Loc Timp
Comparaţie Metaforă
TEMATIZARE
AS.-Comparativă
TEMATIZARE
TEMATIZARE
PROPR.
TEMATIZARE
ASPECTUALIZARE
PUNERE
ÎN RELAŢIE
ASPECTUALIZARE
etc.
PUNERE
ÎN RELAŢIE
etc.
pd. PROPR.
pd.PARTE
etc.
pd. SIT
etc.
pd. AS
REFORMULARE

Schema prototipică a secvenţei descriptive

Pentru a se trece de la acest repertoriu de operaţii la o anumită descriere, putem prelua modelul organizării liniare globale a unui PLAN de TEXT: patru anotimpuri, cinci simţuri, ordinea alfabetică sau numerică, punctele cardinale, simpla succesiune temporală, planurile spaţiale frontal (sus-jos), lateral (stânga-dreapta), mobil (înainte-înapoi). În măsura în care prototipul secvenţei descriptive nu oferă – spre marele regret al lui Paul Valéry – nicio indicaţie de ordonare şi nu presupune niciun principiu de liniaritate intrinsecă care să-i permită să se regăsească (sau nu) la acelaşi nivel cu liniaritatea specifică limbajului articulat; planurile textului şi mărcile lor specifice au importanţă majoră pentru asigurarea lizibilităţii şi pentru interpretarea oricărei descrieri. Nu voi relua însă aici subiectul pe care l-am dezvoltat în altă parte, cu privire la enumeraţie şi reformulare (1990: 143-190).

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

3. Cele patru proceduri descriptive (sau macro-operaţiile) de bază ale prototipului

3.1. Procedura de ancorare: ancorarea, atribuirea şi reformularea

Prin operaţia de ancorare – ancorare referenţială – secvenţa descriptivă semnalează, printr-un substantiv (pivot nominal pe care îl numesc TEMĂ-TITLU, fie că este vorba de substantiv propriu sau comun):

a) la început, despre cine/ce va fi vorba (ANCORARE propriu-zisă)

b) sau, la sfârşitul secvenţei, despre cine/ce s-a vorbit (ATRIBUIREA)

c) sau, combinând cele două procedee, reia tema-titlu iniţială, modificând-o însă (REFORMULAREA). Această din urmă operaţie poate fi aplicată şi în cazul altor unităţi ce apar pe parcursul descrierii (reformularea unei proprietăţi sau desemnarea unei părţi a obiectului analizat).

În exemplul cu puricele din Jules Renard (4), datorită amplasării, chiar la începutul secvenţei, a unei teme-titlu, cititorul poate să facă apel la cunoştinţele sale enciclopedice şi să confrunte aşteptările sale cu ceea ce urmează să citească. Operaţia inversă de atribuire a temei-titlu, apărută abia la sfârşitul secvenţei (exemplele (1) şi (3) de mai sus), determină întârzierea unui astfel de proces referenţial şi cognitiv: cititorul nu este în măsură decât să emită ipoteze pe care le verifică la finele secvenţei, atunci când îi este dată tema-titlu (aşa cum se întâmplă în general).

Putem afirma că în cazul creării unei coeziuni semantice referenţiale, tema-titlu deţine rolul unui factor prim de ordonare. Trebuie să mai precizăm că este necesar să delimităm clar *referinţa virtuală* declanşată prin ancorare (o posibilă clasă mai mult sau mai puţin disponibilă în memoria cititorului / auditoriului) şi *referinţa actuală* (clasa construită) produsă la finalul secvenţei.

Reprezentarea descriptivă vine într-adevăr să sublinieze (confirme) sau să modifice (revizuiască) cunoştinţele anterioare. Anarhia descriptivă nu este deci atât de profundă precum o considera Valéry. Într-adevăr, producătorul descrierii întrerupe expansiunea secvenţei acolo unde consideră că a spus suficient din ce era de spus, în funcţie, pe de o parte, de cunoştinţele pe care le transferă interlocutorului său şi, pe de altă parte, de stadiul interacţiunii (adică, de exemplu, de dezvoltarea povestirii sau a argumentării în curs sau, mai mult, a genului de discurs). Astfel, caracterul succint din (3) este perfect explicabil prin faptul că textul se poate juca uşor cu ceea ce se presupune că cititorii cunosc deja despre personajul Charlot. Atribuirea întârziată a temei-titlu se justifică aici printr-un joc cognitiv: o incitare la dezlegarea unei enigme (foarte relativă în cadrul unui articol de presă însoţit de fotografie). Caracterul succint şi metaforic

BCU CLUJ / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

neaşteptat din (4) poate fi explicat, de asemenea, şi prin legile stilisticii specifice genului (definiţii de tip poetic).

Exemplele (2) şi (3) evidenţiază gradul de înrudire care există între atribuirea unei teme-titlu unui obiect al discursului şi modificarea temei-titlu dată prin operaţia de re-ancorare pe care o desemnăm cu termenul de *reformulare*[19]. În (2), ancorarea oferă mai întâi tema-titlu: „acest apartament", reformulat la sfârşit prin forma „garsoniera noastră" şi mai ales „un adevărat cuibuşor de îndrăgostiţi" căruia i se atribuie trei proprietăţi („modern", „luxos", „cochet"), proprietăţi articulate şi marcate din punct de vedere argumentativ prin *conectorii* DAR şi CHIAR. În (3), trecerea de la „...amicul public nr. 1" la „Charlot" este marcată prin două puncte, ceea ce determină, şi aici, modificarea temei-titlu, semnalând reformularea prin intermediul punctuaţiei.

Formele lingvistice ale reformulării pleacă de la simpla apoziţie subliniată prin punctuaţie, mergând la utilizarea unui verb explicit de tipul:

N 1 se numeşte / se cheamă N 2 (nume propriu)

trecând prin structurile:

N 1 pe scurt / deci / aşadar (este) N 2

N 1 într-un cuvânt / astfel spus / mai exact / mai bine spus / cu alte cuvinte, adică N 2.

La rubrica „definiţii" din *Leçons de littérature française et de morale* (1842), Noël şi De la Place aleg câteva texte construite pe principiul reformulării. Astfel, în acest discurs funebru al lui Fléchier la moartea lui Turenne, întâlnim:

> (5)
> *Ce este o armată? Un trup animat* de o infinitate de pasiuni dintre cele mai diferite, pe care un om abil îl pune în mişcare în slujba apărării patriei; *o trupă de oameni* înarmaţi care urmează orbeşte ordinele unui şef, ale cărui intenţii nu le sunt cunoscute; *o grămadă de suflete*, cele mai multe dintre ele josnice şi mercenare, care, fără să se gândească la propriul renume, se pun în slujba regilor şi a invadatorilor; *este o grămadă nedefinită* de libertini, pe care trebuie să-i aduci la ascultare; laşi pe care trebuie să-i porţi cu tine în război, curajoşi pe care trebuie să-i temperezi; pesimişti cărora trebuie să le redai încrederea. (sublinierea noastră)

Reformularea poate marca deschiderea unor paragrafe succesive, ca în definiţia *bârfei* de Massillon (subliniez structura de bază, de la începutul paragrafelor):

---

[19] Descrisă în detaliu în *Eléments de linguistique textuelle*, pp.170-190.

> (6)
> *Bârfa este un foc care mistuie* şi usucă tot ce-i stă în cale, care pârjoleşte, în furia lui, şi sămânţa bună şi pleava, şi lucrul sfânt şi cel lumesc; care lasă în urmă numai pustiu şi deznădejde. [...]
> *Bârfa este mândria ascunsă* care ne arată paiul din ochiul vecinului, şi ne ascunde bârna dintr-al nostru [...].
> *Bârfa este un rău care n-are stare*, care tulbură oamenii şi seamănă ura în mulţime [...]. În sfârşit, *este izvor de venin dătător de moarte* [...].

De cele mai multe ori, reformularea indică o secvenţă descriptivă ajunsă la final ca în acest exemplu din Lucien Bodard, în a cărui analiză nu vom intra în detaliu aici:

> (7)
> Servitorul chinez, de câte ori nu mă gîndesc la el! Cât de mare ne-a fost surpriza, mie şi lui Anne-Marie, cînd am fost să-l luăm de la gară! Ţanţoş ca un gentleman, acest asiatic împopoţonat în haine de alb, cu costumul său de reiat albastru, papion şi pantofi din imitaţie de piele, ai fi spus că-i un personaj de carnaval. Şi totuşi, aşa înalt şi uscăţiv, cu faţa parcă sculptată în lemn de esenţă tare adus din pădurile virgine, cu ochi de tigru şi pomeţi alungiţi, părea un adevărat Cavaler de război.
>
> Lucien Bodard, *La chasse à l’ours*, Grasset, 1985: 39.

Reformularea poate fi integrată în structura narativă, precum în această fabulă a lui La Fontaine. Reformulăgrile asumate pe rând de către narator (*C’était un crochet* [era un cocoş – vers eliminat din varianta în limba română]) şi de către mama şoricelului (Vai, fiule, vorbeşti despre Cotoi!), vin să corecteze descrierea făcută de către cel despre care din textul spune că este un neştiutor în cele lumeşti (portretele cocoşului şi cotoiului). Jocul-enigmă generat de întârzierea ancorării devine foarte interesant aici:

> (8) Cocoşul, cotoiul şi şoricelul
>
> Un Şoricel, prea tânăr şi neumblat prin lume,
> rămase gură-cască...Sau să vedem anume
> cum deapănă chiar dînsul Mămicii ce-a păţit:
> „Trecusem munţii ăştia ce mi-au stîrnit uimirea
> Şi, ca un Şoarece mare, umblam încolo-încoace, -
> când două dobitoace
> mi-au şi atras privirea:
> întîiul blînd şi paşnic, în totul plin de vrajă,
> au celălalt năprasnic, cu ochi tăioşi, de strajă,
> şi glas dogit şi aspru, menit să te-nfioare...

BCU CLUJ / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Avea pe țeastă
creastă
și ca un fel de brațe cu care vrea să zboare
și-o coadă cu panaș
(mai povesti hoinarul cel poznaș)
și se izbea în coapse așa asurzitor,
de răsuna tăria,
iar eu, cu tot curajul și toată vitejia,
am luat-o la picior,
afurisind în minte pe tartorul turbat
că nu-l putui cunoaște pe celălalt fîrtat,
blajin, modest, cucernic, vărgat din loc în loc,
sfios la uitătură, deși cu ochi de foc,
și bun cu șoricimea – și el tot neam de soi...
cu coada și urechile ca noi..."
„Vai, fiule, vorbești despre Cotoi!
Sub mutra sa senină,
smerită și blajină,
împelițata asta de jivină
e în război
de-a pururea cu noi;
pe cînd viețuitoarea dinainte
te rog să iei aminte! –
n-ar fi în stare să ne facă, zău,
nicicînd un rău...
Ba poate chiar – ții minte ce te-nvăț? –
ne-am înfrupta din ea la vreun ospăț.
În schimb, Cotoiul, fiule e-o cutră,
ce prin cruzime sau prin viclenie
își bizuie pe șoareci, cum toată lumea știe,
întreaga lui bucătărie.
Să nu mai judeci lumea, băiete, după mutră!"*

(La Fontaine, *Fables*)

Observăm că fabula – în general restrictivă în ceea ce privește descrierea – se construiește aici în întregime pe baza unor ample fragmente descriptive (de la 8 la 14, 18-19, de la 24 la 30) inserate într-o structură narativă elementară:

Pn 0-Rezumat (v. 1-2) și introducerea-prefață (v. 3) + Pn 1-Situația inițială (v. 4-6) + Pn 2-Complicația (v. 7-14) + Pn 3-Evaluarea extradiegetică

---

*La Fontaine, *Fabule*, Cartea întâi, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969, traducere de Aurel Tita, p. 236. (n. tr.)

(v. 15-17) + Pn 4-Rezolvarea (v. 18-30) + (elipsa din Pn 5-Situaţia finală) + Pn Ω-Evaluarea finală (v. 31-40) şi Morala popriu-zisă (v. 41-42).

În încheierea acestei discuţii, trebuie să subliniem, că probabil tocmai existenţa acestei operaţii generale de ancorare îl determină pe M. Riffaterre să afirme despre *sistemul descriptiv* că îl „aseamănă unei definiţii de dicţionar", considerându-l un gen de „reţea verbală fixă care se organizează în jurul unui cuvânt nucleu", („pantonimul" în concepţia lui Philippe Hamon). Putem înţelege la ce se referea Barthes atunci când vorbea despre un „artefact lexicografic".

3.2. Procedura de aspectualizare

Dacă luăm în considerare definiţia din Littré, descrierea este un „fel de expunere a *diverselor aspecte* ale unui obiect observat datorită cărora se face cunoscut, cel puţin în parte" (subl.n.).

Putem afirma că enumeraţia din exemplul (1) constă în a oferi o succesiune de 42 de părţi (*aspecte*) aflate în enciclopedia din colecţia „Descoperiri" (Découvertes) de la Gallimard (tema-titlu situată după enumerarţie, adică sub forma unei atribuiri care produce un efect de întârziere a ancorării referenţiale). Acest text apare, în prima parte, drept exemplu a ceea ce putem numi gradul zero de descriere, în măsura în care nu s-a luat în considerare un alt aspect al oricărui obiect existent, evidenţierea *calităţilor* sau proprietăţilor (ceea ce apare în partea finală a documentului).

Operaţia de aspectualizare este de comun acord admisă ca bază a descrierii. Astfel, G. G. Granger[20] vorbeşte despre „evidenţierea întregului" şi „decupajul în părţi", prin intermediul unei „reţele abstracte" care leagă elementele între ele. În opinia mea, operaţia de „ancorare" este răspunzătoare de evidenţierea „întregului", iar operaţia de „aspectualizare" de decupajul în *părţi* (n. PĂRŢI). Este necesar totuşi ca pe lângă acest decupaj în părţi să luăm în considerare atât calităţile sau proprietăţile întregului (culoare, dimensiune, formă, număr etc.) cât şi, printr-o nouă operaţie (sub-tematizare), proprietăţile părţilor pe care le avem în vedere. La fel se întâmplă şi în (4), în ceea ce priveşte culoarea şi măsura (PROPRIETĂŢI) pălăriei (PARTE) lui Charlot (Tema-titlu).

Realizând portretul lui Carmen, Mérimée se referă la modelul de frumuseţe hispanică şi identifică o matrice textuală care corespunde perfect operaţiei de aspectualizare.

---

[20] *Pour la connaissance philosophique*, Paris, Odile Jacob, 1988: 109 şi 117.

(9)

Am avut atunci răgazul să-mi examinez *gitana*, în timp ce câțiva oameni cumsecade care-și mâncau înghețata se minunau văzându-mă într-o astfel de tovărășie. Mă îndoiesc foarte ca domnișoara Carmen să fi fost de rasă pură, în orice caz era cu mult mai frumoasă decât toate țigăncile pe care le întâlnisem până atunci.

Pentru ca o femeie să fie frumoasă, spaniolii spun că trebuie să îndeplinească treizeci de condiții sau, dacă vrei, s-o poți defini cu ajutorul a zece adjective, fiecare referindu-se la trei părți ale făpturii ei. Trebuie să aibă, de pildă, trei lucruri negre: ochii, genele și sprîncenele; trei subțiri: degetele, buzele și părul etc. Pentru rest citiți-l pe Brantôme.

Țiganca mea nu întrunea atâtea perfecțiuni. Pielea ei, de altfel nespus de netedă, bătea în arămiu. Ochii îi erau oblici, dar de-o minunată tăietură, buzele cam pline, dar frumos arcuite, lăsând să se vadă dinții mai albi ca migdalele curățate. Părul ei, cam gros poate la fir, era de-un negru bătând în albăstrui, ca pana corbului, lung și lucios.

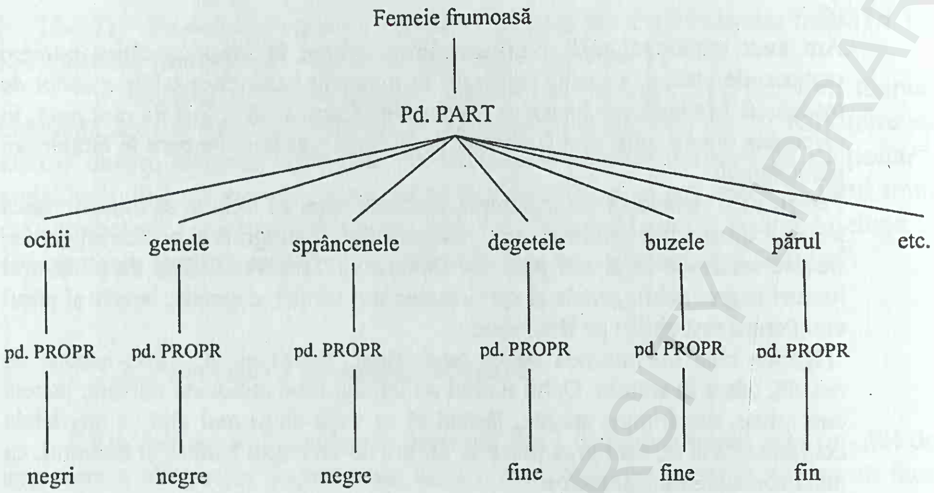
Ca să nu vă obosesc cu o descriere prea palidă, am să vă spun numai că fiecărui cusur îi răspundea o calitate, care se vedea poate și mai mai mult prin contrast. Era de o frumusețe stranie și sălbatică, o figură care te uimea la început, dar pe care n-o mai puteai uita. Ochii ei, mai ales, aveau o căutătură pofticioasă și aprigă, așa cum n-am mai întîlnit de atunci în nicio privire omenească. Ochii de țigan, ochi de lup, spune pe bună dreptate un proverb spaniol. Dacă n-aveți timp să mergeți la grădina zoologică să studiați privirea unui lup, uitați-vă la pisica dumneavoastră cînd pîndește o vrabie.*

(Prosper Mérimée, *Carmen*)

Atunci când notează că o femeie frumoasă la modul ideal se definește prin „zece adjective ce pot fi aplicate celor trei părți ale persoanei" și când precizează că „ea trebuie să aibă trei lucruri negre: ochii, sprâncenele și genele; trei fine: degetele, buzele și părul etc.", Mérimée își construiește matricea numerică (30 condiții) pe baza componentelor aflate în orice procedură de aspectulizare: PROPRIETATE (10 adjective) și PĂRȚI (fiecare adjectiv putându-se aplica celor trei părți ale corpului femeii frumoase). Exemplul propus poate fi clasificat (vom nota cu Pd, macro-propoziția descriptivă legată direct de tema-titlu și cu *pd* propozițiile descriptive dezvoltate la nivelul 2, 3, 4 etc.):

---

*Prosper Mérimée, *Carmen*, 1965, Editura pentru Literatură, traducere de Al. O. Teodoreanu, p. 296. (n.tr.)



Este necesar să subliniem aici complementaritatea celor două componente ale procedeului de aspectualizare: dacă alegerile operate de către descriptori sunt restricţionate datorită efectului urmărit, alegerea proprietăţilor (PROPR) impune, la rândul său, problema orientării evaluative (argumentative) a oricărei descrieri. Adjectivele selecţionate pot fi relativ neutre: afirmaţia că o minge este *rotundă* sau *galbenă*, de exemplu, nu este nevoie să fie asumată neapărat de către descriptor. Nici a spune despre un personaj că este *căsătorit* sau *celibatar*; în schimb, calificându-l drept *mare* sau *mic*, *frumos* sau *urât, zvelt* sau *slab*, *emoţionant* sau *cu caracter*, aceasta implică o alegere şi luarea în considerare a unei scări de valori pe care descriptivul a ales-o drept reper. Astfel de adjective evaluative, care implică o judecată de valoare etică sau estetică şi prin care se arată deci o asumare enunţiativă (modus-ul care se asociază dictumului) se numesc adjective axiologice[21].

Valoarea axiologică a unor adjective, precum „primitor" şi „direct" este relativ comună pentru francofonii care citesc prima pagină a ziarului *Le Monde*; în schimb, este decisă de context în cazul unor adjective mai imprecise precum: *simplu, mare, energic* sau *masiv*. Ne-o dovedesc aceste descrieri, (10) a Primului ministru iranian Ghotbzadeh (17 septembrie 1982, în ziua morţii sale) şi (11) a preşedintelui egiptean Mubarak (10 decembrie 1986):

---

[21] A se vedea în acest sens C. Kerbrat-Orecchioni: *L'Enonciation*: *de la subjectivité dans le langage*, Armand Colin, Paris, 1980; şi D. Maingueneau, cap. 6 din *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Bordas, Paris, 1986.

(10)
În orice caz acest bărbat *înalt, masiv, energic*, care avea în mod incontestabil o personalitate puternică şi ţinea la stilul său de a vorbi deschis nu putea să placă clicii clericale, căreia îi reproşa că monopoliza puterea.

(11)
Bărbatul este întotdeauna la fel de *primitor, simplu, direct*. Poate doar mai *încăpăţânat* decât înainte, ca şi cum s-ar fi obişnuit cu toate încercările vieţii ce nu l-au prea ocolit.

Efectele de izotopie sunt aici esenţiale, iar reperarea co(n)textului unei izotopii garantează valoarea neutralizată sau direct evaluativă (afectivă, axiologică sau nu) a proprietăţilor obiectului descris.

3.3. Procedura de punere în relaţie

Este foarte interesant să constatăm că ambiţiile de clasificare din istoria naturală aparţinând epocii clasice, despre care vorbeşte M. Foucault în *Les Mots et les Choses*, se datorează operaţiei despre care tocmai am discutat, euforia denumirii printr-un continuum al limbajului a obiectelor lumii (operaţia de ancorare), diviziunea şi clasarea elementelor care compun obiectele în sine (operaţia de aspectualizare). Şi, în fine, operaţia de punere în relaţie analogică:

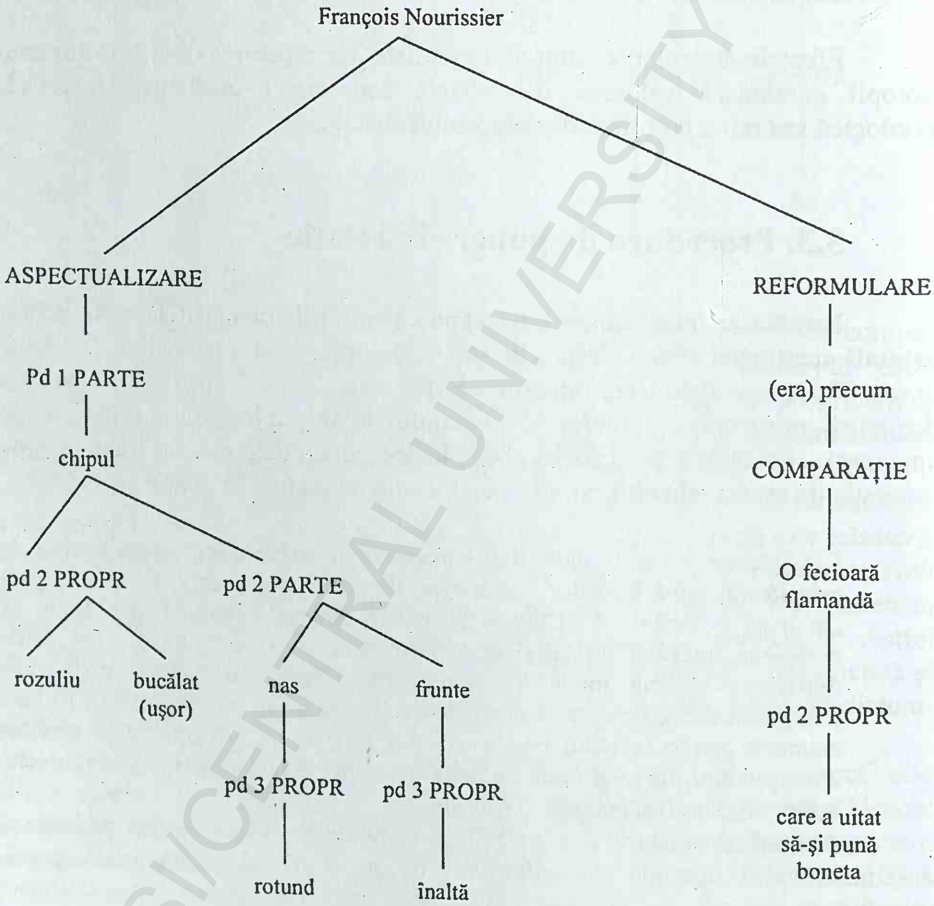
> [...] Este necesar ca formele şi dispunerea să fie descrise prin alte procedee, fie prin identificarea formelor geometrice, fie prin analogii care trebuie să apară „în toată evidenţa lor". Doar astfel putem descrie anumite forme destul de complexe, plecând de la vizibila asemănare cu corpul uman, care poate reprezenta rezerva modelelor vizibilului şi care poate face dintr-odată joncţiunea dintre ceea ce se poate vedea şi ceea ce se poate spune. [...] Linné enumeră părţile corpului uman care pot servi drept arhetip, fie în privinţa dimensiunilor, fie în privinţa formelor: păr, unghii, degete, palme, ochi, urechi, buric, penis, vulvă, mamelă (1966: 147).

Această procedură descriptivă corespunde cu ceea ce am propus să desemnăm prin operaţia de *asimilare*, ce poate fi sau *comparativă*, sau *metaforică*.

Un astfel de procedeu este predominant în portretul lui François Nourissier din *Jurnalul* lui Matthieu Galey:

(12)
Un chip rozuliu, uşor bucălat, nasul rotund şi fruntea foarte înaltă. Era precum o fecioară flamandă care a uitat să-şi pună boneta.

O primă operaţie de aspectualizare ne permite să observăm o parte (chipul) din întreg (F. Nourissier). Prin operaţia de tematizare se selectează, pe de o parte, proprietăţile chipului: rozuliu, bucălat (marcat prin evaluativul: *uşor*) şi, pe de altă parte, diferitele părţi ale chipului cu proprietăţile respective: nas << rotund şi frunte << imensă. Realizarea portretului este încheiată printr-o punere în relaţie comparativă: *era precum o fecioară flamandă*, la care propoziţia relativă adaugă o proprietate.


François Nourissier
ASPECTUALIZARE
Pd 1 PARTE
chipul
pd 2 PROPR
rozuliu
bucălat (uşor)
pd 2 PARTE
nas
pd 3 PROPR
rotund
frunte
pd 3 PROPR
înaltă
REFORMULARE
(era) precum
COMPARAŢIE
O fecioară flamandă
pd 2 PROPR
care a uitat să-şi pună boneta

Mai simplu, punerea în relaţie poate fi de tip metonimic. În acest caz, obiectul descris este asemănat cu alte obiecte, din punct de vedere spaţial (metonimia contactului propriu-zis) sau temporal (metalepsă). Astfel, în exemplele (3) şi (7), dacă mustaţa lui Charlot reprezintă o parte din personaj, la fel ca ochii şi pomeţii servitorului chinez – elemente care pot fi analizate prin procedura de aspectualizare –, pălăria melon a lui Charlot, costumul, papionul şi pantofii servitorului sunt elemente de punere în relație (SITUAȚIE) cu tema-titlu, prin procedura de relație metonimică.

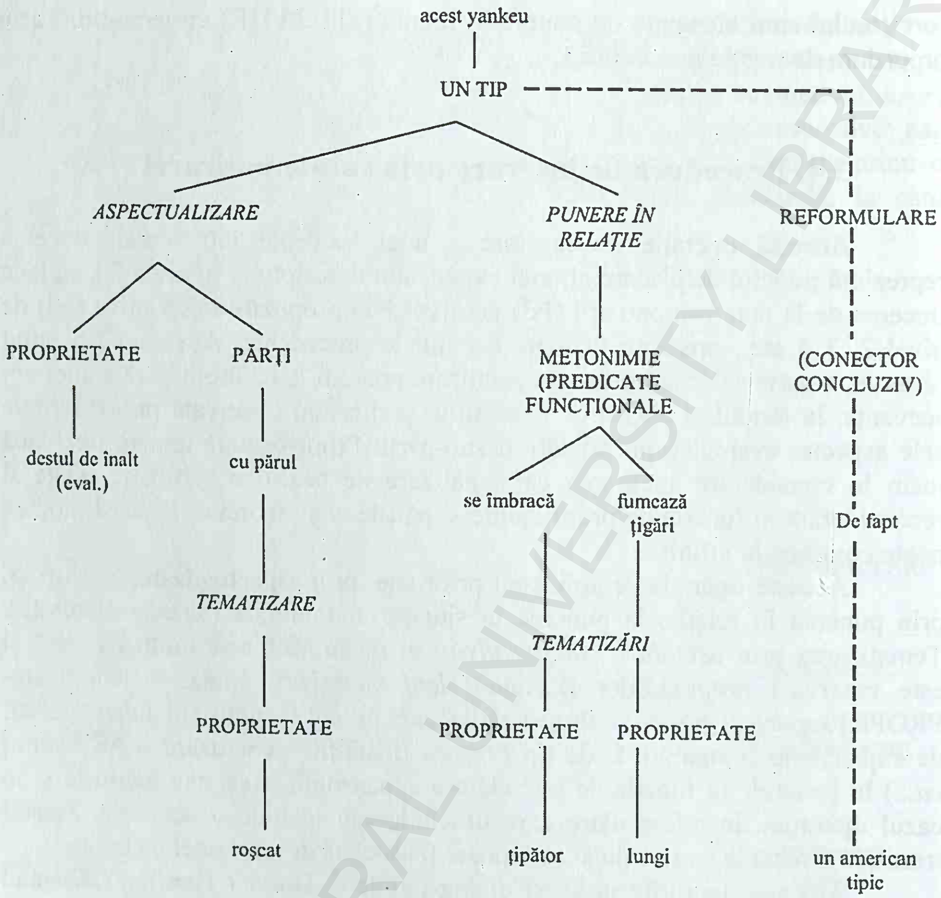
3.4. Procedura de inserare prin sub-tematizare

Această operație de inserare a unei secvențe într-o altă secvență reprezintă punctul de plecare al unei expansiuni descriptive. În acest fel, se face trecerea de la macro-propoziții (Pd) de nivel 1 la propoziții descriptive (pd) de nivel 2, 3 4 etc., prezente în toate exemplele precedente. Așa cum s-a putut observa, o parte selectată prin aspectualizare poate fi luată drept bază a unei noi secvențe, la rândul ei aleasă ca temă-titlu, și din nou observată prin diferitele sale aspecte: eventuale proprietăți și sub-părți. Printr-o nouă tematizare (dacă luăm în considerare ancorarea ca tematizare de bază), o sub-parte poate fi reconsiderată în funcție de proprietățile și părțile ei și, teoretic, în acest mod se poate continua la infinit.

Această operație se aplică cu prioritate, prin aspectualizare, la părți și, prin punerea în relație, la punerea în situație metonimică (obiecte alăturate). Tematizarea prin *asimilare comparativă* sau metaforică este mult mai rară și este rezervată proprietăților (*...sunteți leul meu* [AS. Meta. + tematizare-PROPR] *superb și generos*). Proprietățile, care nu pot fi supuse niciunei operații de expansiune comparativă (de tip *Frumos* [PROPR +tematizare – AS comp.] *ca...*) în general, au funcția de închidere a expansiunii. Așa stau lucrurile și în cazul operației de reformulare care deschide sau închide o secvență, făcând trimitere directă la tema-titlu și care poate fi asociată deseori unei metafore.

Așa stau lucrurile în acest dialog din seria Dossier Harding (Dargaud 1984, planșa 27), banda desenată a lui Floch și Rivière care aduce în prim plan două personaje, britanici get-beget, așezați comod în fotoliile clubului lor:

> (13)
> Ați putea să-l descrieți pe acest yankeu?
> – Hmm...Din câte îmi amintesc, era un tip destul de înalt, cu păr roșcat... Se îmbrăca destul de țipător și fuma țigări lungi de foi: de fapt un american tipic.
>
> Floch și Rivière, *Dossier Harding*, Dargaud, 1984


acest yankeu
UN TIP
ASPECTUALIZARE
PUNERE ÎN RELAȚIE
REFORMULARE
PROPRIETATE
PĂRȚI
METONIMIE (PREDICATE FUNCȚIONALE
(CONECTOR CONCLUZIV)
destul de inalt (eval.)
cu părul
se îmbracă
fumează țigări
De fapt
TEMATIZARE
TEMATIZĂRI
PROPRIETATE
PROPRIETATE
PROPRIETATE
roşcat
țipător
lungi
un american tipic

Progresia replicii descriptive este realizată metodic: prima frază dezvoltă operația de aspectualizare (*proprietate* apoi *parte*), cea de-a doua *punerea în relație*, iar ultima, concluzivă marcată prin punctuație, presupune o *reformulare* de sinteză.

În următorul text publicitar, operația de tematizare comparativă, prin cele trei proprietăți enumerate în titlu, este un foarte bun exemplu în acest sens:

(14) Lanțul de Hoteluri Meridian Caraibe
Albastru, alb, proaspăt

Albastru ca marea, uneori verde sau turcoaz, sau violet, depinde de momentul zilei. Alb ca nisipul, sau soarele la amiază. Albastru, alb, proaspăt ca răcoritoarele în momentele de relaxare la piscină. Lanțul de Hoteluri Meridian Caraibe este un coktail de plăceri.

Cele trei proprietăţi (Pd PROPR) ale temei-titlu suportă un tratament de acelaşi tip (pe cele trei niveluri ierarhice de adâncime).

Raportată la referent, putem vorbi de un caracter deschis, cu posibilităţi nelimitate de descriere, însă acest lucru nu mai poate fi valabil în cazul orientării argumentative sau al funcţiei secvenţei descriptive într-un text dat. Din punct de vedere lingvistic (J. M. Adam şi A. Petitjean, 1989), este dificil să admitem ideea anarhiei sau cea a absenţei unui plan construit, la care se referea Paul Valéry. Bazându-se pe un procedeu de ierarhizare foarte strictă (care se deosebeşte fundamental de lista-enumeraţie), descrierea poate fi definită ca un tip de secvenţialitate dirijată de o multitudine de operaţii care pot fi, în cea mai mare măsură, observate în schema de sinteză a descrierii din seria de benzi desenate, analizate succint mai devreme. Prin operaţia de *aspectualizare*, diferitele aspecte ale obiectului (părţi şi/sau calităţi) sunt introduse în discurs. Prin *punerea în relaţie*, obiectul este, pe de o parte, situat din punct de vedere local şi/sau temporal şi, pe de altă parte, este pus în relaţie cu altele prin diverse procedee de *asimilare* care constau în prezenţa comparaţiei şi a metaforei. Prin operaţia facultativă de tematizare, orice element poate îndeplini rolul, la rândul lui, de punct de plecare pentru un nou procedeu de aspectualizare şi/sau de punere în situaţie, proces care ar putea să se desfăşoare în acest fel la infinit. În sfârşit, oricare ar fi obiectul discursului (uman sau nu, static sau dinamic), trebuie să subliniem că aceeaşi operaţie de *ancorare* garantează unitatea semantică a secvenţei, menţionându-se despre ceea ce este vorba sub forma unei teme-titlu date, fie la început, fie la sfârşitul secvenţei.

4. Text procedural sau descriere de acţiuni?

În publicaţiile anterioare, preluând clasificările tipologice propuse de Werlich şi de Longacre, am considerat, fără nicio rezervă, reţeta de bucătărie, prospectele tehnice, consemnele şi reglementările, regulile de joc şi ghidul turistic, chiar horoscopul, profeţia şi buletinul meteorologic, ca fiind posibile ilustrări ale unui tip de secvenţialitate specifică. Textele pe care anumite tipologii le numesc programative, instituţionale sau injonctive au în comun faptul că prin ceea ce spun fac trimitere la acţiuni, precizând un rezultat, sau incită direct la acţiune.

G. Vigner rezumă foarte bine caracteristicile acestui gen, vorbind de „reprezentare unei transformări de stare pe care cititorul o va avea de realizat la intervenţia scriptorului, transformare care se va îndeplini prin intermediul unui algoritm ce ia forma activităţilor gestual programate după o logică tehnică (şi culturală) dată" (1990: 114). În prezent, când aceste criterii au fost aprofundate, şi eu, la rândul meu, voi deveni mai ferm în expunerea ideilor, referindu-mă la acest lucru. Îmi pun întrebarea, într-adevăr, dacă nu avem de-a face, în toate aceste cazuri, cu actualizările singulare ale unui simplu gen de descriere. Mă opun cu vehemenţă celor (Greimais 1883, Bouchard 1991) care consideră acest tip de texte – mai ales reţeta de bucătărie – variante ale povestirii, spunând că se lasă influenţaţi de prezenţa masivă a predicatelor acţionale, că nu ţin cont de caracterul ilocuţionar al timpurilor folosite (infinitivul, imperfectul sau viitorul predicativ), de absenţa enunţiativă a subiectului determinat (loc abstract destinat a fi ocupat de către cititor) şi caracterul cu certitudine non-ficţional al genului. Faptul că poate fi întotdeauna posibilă o narativizare – datorită transformării de la o stare iniţială la o stare finală – nu poate totuşi metamorfoza un discurs procedural sau programator în povestire. Mă voi rezuma, din lipsă de spaţiu, la a prezenta exemplul unei reţete de bucătărie, analizând un caz clasic, la infinitiv[*] (o reclamă la magazinele COOP).

(15)
FRIPTURĂ DE COCOŞ CU STAFIDE

Ingrediente pentru patru persoane:
2 cocoşi mari
50 g de unt
1 ceapă verde
o jumătate de căţel de usturoi
1 pachet de stafide
100 m de vin alb
200 ml de supă de pui sau un cub de supă de pasăre
piper negru măcinat
1 linguriţă de muştar
1 linguriţă de concentrat de carne
200 ml de smântână groasă

MOD DE PREPARARE:
Se tranşează cei doi cocoşi, bucăţile de carne se spală cu apă rece, se lasă la scurs, după care se presară cu sare şi piper. Se rumenesc în unt, pe-o parte şi pe alta, şi se lasă la răcit. Stafidele se înmoaie în apă caldă şi apoi se clătesc. În untul rămas de la carnea prăjită, se călesc usturoiul şi ceapa, tocate mărunt, se adaugă stafidele peste care se toarnă vinul alb şi se lasă la scăzut, adăugându-se pe rând supa, muştarul şi concentratul de carne. Carnea de pasăre prăjită se pune în acest sos, se acoperă şi se lasă la fiert, la foc mic timp de 20 minute. Se scot apoi şi se lasă într-un vas acoperit, să stea la cald. La sfârşit, se adaugă smântâna amestecând continuu până se aduce la punctul de la fierbere. Carnea

---

[*] În limba franceză, injonctivul din textele reţelor de bucătărie este exprimat prin modul infinitiv (n. tr.).

de pasăre se acoperă cu acest sos şi se serveşte fierbinte. Se pot folosi drept garnitură fasole, orez şi legume.

Genul de discurs pe care îl înscriem, fără rezerve, în categoria „rețetelor de bucătărie" se construieşte după un plan precis:

a) Numele rețetei care corespunde perfect temei-titlu (operația de ancorare) a secvenței descriptive.

b) Lista ingredientelor necesare – gradul zero al descrierii – care corespunde enumerării de componente (fără să fie într-o anumită ordine şi încă nepreparate) ale întregului (a).

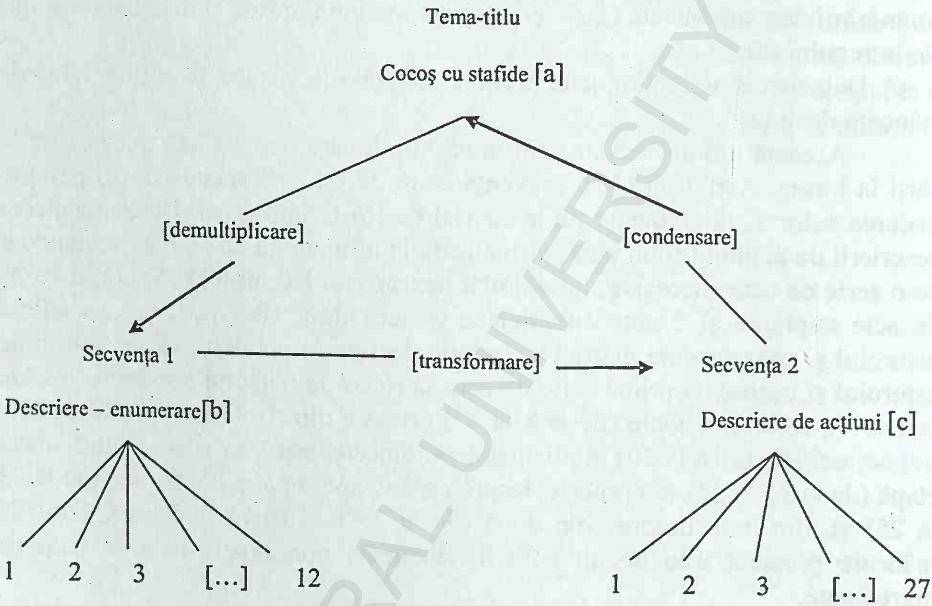
c) Descrierea acțiunilor care trebuie îndeplinite pentru a obține felul de mâncare dorit (a).

Această ultimă secvență, în întregime liniară, garantează trecerea de la părți la întreg. Astfel, în (15), secvența celor 27 de acte succesive (c) permite trecerea celor 12 ingrediente de la stadiul de (b) la întreg (a). Descompunerea descrierii de acțiuni (c) nu poate fi realizată în termeni narativi. Este vorba doar de o serie de acte succesive, intenționat ierarhizate. Exemplul (15) cuprinde 25 de acte explicite şi 2 acte subînțelese (în cea de-a 10-a poziție: „se călesc usturoiul şi ceapa tocate mărunt": trebuie deci ca în prealabil să fie mărunțite usturoiul şi ceapa). O primă serie de acte se referă la obiectul *pasăre* (actele de la 1 la 7), seria următoare (de la 8 la 17) priveşte direct obiectul *sos*, apoi cele trei acțiuni (de la 18 la 20) implică ambele obiecte, *pasărea* şi *sosul*. Într-o altă etapă (de la 21 la 22) se vorbeşte despre pasăre, apoi în alta despre sos (de la 23 la 25) şi, din nou, despre cele două (de la 25 la 26). În încheiere, felul de mâncare preparat este însoțit (27) de elemente non repertoriate în lista de ingrediente.

Se poate observa deci că, dintr-un ansamblu de acte ordonate, rezultă un obiect global care asigură omogenitatea structurii. Se dă un plan tip al acestui gen de text în care elementele secvenței (b) sunt reluate sistematic într-o serie de acte (c). Acest plan este cu mult mai exact decât cel pe care îl propuneam în articolul din revista *Pratiques* (nr. 56, 1987): [a] corespunde „stării finale", [b] „stării inițiale" şi [c] „transformării". Această schemă rămâne valabilă din punct de vedere al algoritmului de transformare: o succesiune ordonată de operații ne permit să facem trecerea de la starea inițială (ansamblul de ingrediente diferite sau de elemente neordonate) la starea finală (totul este încheiat). Însă schema pe care o propun acum ține seama, în mai mare măsură, de faptul că această structură poate fi asimilată unui proces de condensare lexicală: trecerea de la lista [b] la un lexem supraordonat [a], care serveşte rețetei de temă-titlu, prin intermediul [c] al verbelor de acțiune. G. Vigner (1990: 109)[22] identifică această dinamică, însă fără să releve consecinţele tipologiei care se impune: un astfel de proces corespunde structurii descrierii. Putem afirma că textul programator introduce o dinamică în structura sa: [a] nu se obţine decât dacă se operează pe [b] o serie de acte [c]. Dar [b] şi [c] nu fac decât să descrie sau să definească, cu siguranţă, într-un mod particular, tema-titlu [a]. Procesul de *demultiplicare* care permite trecerea de la [a] la lista [b] a ingredientelor este asemănător *aspectualizării*, iar procesul invers de *condensare* se aseamănă mult cu *atribuirea*.

---

[22] G. Vigner descrie totodată cu multă precizie mecanismul general şi construieşte o tipologie de algoritmi de transformare care permite o analiză pe toate



Datorită caracterului foarte strict al acestui plan de text şi al mărcilor de suprafaţă, şi acestea, la rândul lor, foarte specializate, putem fi tentaţi să considerăm textele procedurale şi injonctiv-instrucţionale ca fiind un tip bine individualizat, situat, într-un continuu, între povestire şi descriere (foarte aproape de povestire, în opinia lui Greimas (1983) şi Bouchard (1991), foarte aproape de descriere, în opinia mea).

Prin aceasta am demonstrat de ce nu consider util să determinăm un al şaselea prototip de secvenţă; această soluţie nu ar fi de prisos decât prin faptul că aici nu ne mai regăsim într-un tip de secvenţialitate, ci într-un gen discursiv cu toate componentele pragmatice (orientare ilocuţionară injonctivă, spaţiu gol enunţiativ destinat să fie ocupat de către cititor, univers reprezentat non-

---

textele programatoare. Fac trimitere deci atât la acest articol, cât şi, pentru o primă abordare a descrierii de acţiuni, la F. Revaz 1987.

ficțional). Găsesc că ar fi mai eficient să evităm, pe cât posibil, multiplicarea prototipurilor de bază.

Aplicarea modelului, care se pretează oricărei rețete posibile, ne permite să înțelegem cazul singular al portretului-rețetă realizat de Chateaubriand, fragment citat de Philippe Hamon (1981) și reluat la pagina 106 din *Le Texte descriptif*.

> (16)
> Lucille, a patra dintre surorile mele, era cu doi ani mai mare decât mine. Era cea mai mică dintre fete și mereu dată la o parte, se împodobea doar cu ce rămânea de pe la surorile mai mari. Imaginați-vă o copilă lungă, deșirată, mult prea înaltă pentru vîrsta ei, cu mîinile și umerii lăsați, timidă de abia dacă deschidea gura și care nu avea ținere de minte mai deloc; puneți pe ea o rochie primită de pomană, care nu-i venea nicicum, strângeți-i pieptul în ceva foarte strîmt ce-i făcea răni pe la subsuori; agățați-i la gât un soi de colier din metal și bucăți de catifea maronie, împletiți-i părul și ridicați-i-l pe ceafă, bine strîns sub o scufie din pînză neagră ș-aveți în față biata ființă care m-a uimit și pe mine, atunci cînd am ajuns în casa tatălui meu. Nimeni n-ar fi crezut că din biata Lucille vor ieși vreodată la iveală atâtea daruri minunate și-așa o frumusețe fără seamăn.
>
> Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, p. 13

În momentul de față nu mai consider această secvență drept un exemplu reprezentativ de eterogenitate, ci un simplu caz de animare a unui portret, prin definiție static, cu ajutorul unei descrieri de acțiuni. Cu alte cuvinte, acest procedeu descriptiv nu este diferit de descrierea obiectelor în procesul lor de fabricație. Așa ca în acest exemplu din Homer (mai puțin celebru decât scutul lui Ahile), în care descrierea patului lui Ulise și al Penelopei – cântul XXIII din *Odiseea* – este, din punct de vedere narativ, motivată prin faptul că Penelopa îl supune pe Ulise unei încercări, cerându-i să descrie obiectul de care numai ei și servitoarea lor, Actoris, au cunoștință.

> (17)
> 36. Căci mare-n pat o taină e-ngropată
> Și însumi l-am făcut, nu om străin.
> Era în curtea casei noastre-odată
> Un foarte puternic și înalt măslin,
> Cu mîndră coamă-n lături răvărsată
> Și cât un stîlp de gros la trunchiul plin.
> Din pietre puse una peste alta
> Clădit-am deci în jurul lui înaltă.

BCU IAȘI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

37. Odaie de culcat, cu ziduri groase
Şi larg acoperiş, iar uşi i-am pus
Cu bine potrivite-aripi frumoase.
Tăiai deci pomul, potrivit de sus,
Iar trunchiul gol de crengile-i stufoase
Deplin îl netezii, căci mi-am adus
Şi-o cumpănă să-l tai după măsură
Şi barda cea cu largă cioplitură.

38. Şi-aşa făcînd picior din rătezatul
Şi largul trunchi, frumos îl străbătui
Cu sfredelul şi-am pus pe dînsul patul
Înfipt în el, pe care-apoi făcui
Scobite flori frumoase-n nepătatul
Argint şi fildeş şi-aur roş al lui;
Pe fund apoi întinsu-i-am curele
De bou, de-o roşie, foarte mîndră piele
Acesta-i semnul care-ţi spune toate [...].*

(Homer, *Odiseea*)

Se poate foarte bine observa că patul nu este descris în starea lui finită, ci pe măsură ce Ulise îl construieşte. Nu există un exemplu mai elocvent de împletire a descrierii cu acţiunea. Una din tehnicile de animare a obiectelor statice, conform recomandărilor maeştrilor de retorică şi stilistică, este descrierea-reţetă, împreună cu descrierea-promenadă (o variantă a acesteia este reprezentată de descrierea de itinerare). Toate aceste forme care fac apel la descrierea de acţiuni apar deci ca soluţii intrinseci în textul descriptiv, şi nu ca procedee de narativizare. La finalul acestui tip de descriere de acţiuni, se formează un întreg, dar trebuie neapărat să ţinem cont de faptul că nicio complicaţie-Pn2 şi nicio rezolvare-Pn4 nu contribuie, în descrierea-plimbare, descrierea-reţetă şi descrierea de itinerare, la vreo punere în intrigă. Chiar dacă este uneori introdusă o evaluare finală, aceasta nu determină nicio transformare din descriere de acţiuni în povestire: criteriul (E) lipseşte cu desăvârşire. Cu alte cuvinte, un algoritm liniar de transformări nu este o povestire. La acest punct ar fi necesar să fixăm verbul *a relata* pentru raporturile non-narative de înlănţuiri de acţiuni. Astfel, Ulise relatează aici momentul construirii patului (descrie fabricarea lui), dar propriu-zis nu *povesteşte* nimic. „Povestirea unui vis" înseamnă *relatarea* unei serii, necoordonate din punct de vedere cauzal, de acte şi de stări. Cu alte cuvinte, nici prin acesta nu se *povesteşte* nimic.

---

*Homer, *Odiseea*, Ed. pentru Literatură, 1966, traducere de George Coşbuc, pp. 262-263. (n. tr.)

BCU CLUJ-NAPOCA / UNIVERSITY LIBRARY

5. Concluzie

Pentru a concluziona, vom reţine că descrierea se întinde de la o limită inferioară, reprezentată printr-o simplă propoziţie descriptivă, la o secvenţă descriptivă completă ce poate fi extinsă la infinit.

Descrierea îndeplineşte foarte rar funcţia de dominantă textuală. Într-o povestire, în care aceasta cunoaşte o oarecare expansiune, ea este, în principiu, subordonată totuşi naraţiunii, adică este dominată de către aceasta. Foarte puţini scriitori îşi asumă riscul de a folosi, în operele lor, o descriere continuă.

„Domeniul din Arnheim” şi „Vila Landor” de E. A. Poe (*Povestiri groteşti*) reprezintă doar două cazuri izolate din nuvelele autorului american. În *La Presqu'île*, Julien Gracq merge şi mai departe cu procedura de descriere ca o formă de plimbare prin text şi se conformează definiţiei pe care el însuşi o dă descrierii: „Descrierea este o lume care deschide căi devenind o cale unică, pe care cineva merge sau urmează să meargă” (*En lisant, en écrivant*).

Pentru a încheia, voi cita aici doar un caz de eterogenitate textuală densă: descrierea pământenilor visaţi de către Ylla K, mai bine spus o premoniţie, pe care o putem găsi în introducerea *Cronicilor marţiene* de Ray Bradbury:

> (18)
> – Ciudat, murmură ea. Foarte ciudat, visul meu.
> – Da?
> Se vedea însă că nu-şi dorea decât un singur lucru: să-şi reia lectura.
> – Am visat un bărbat.
> – Un bărbat!
> – Un bărbat foarte înalt. Mai mult de un metru optzeci şi cinci.
> – Dar e ridicol; un uriaş, un monstru uriaş.
> – Şi totuşi, spuse ea cântărindu-şi cuvintele. Părea un om normal. În ciuda înălţimii. Avea... ştiu că ai să spui că sunt stupidă de acum...Avea *ochii albaştri*!
> – Ochii albaştri! Doamne fereşte! Exclamă M. K. Ce-ai să mai visezi data viitoare? Şi presupun că avea părul negru?
> – Cum ai ghicit? Era extrem de emoţionată.
> – Păi am spus culoarea cea mai puţin probabilă, îi răspunse acesta sec.
> – Şi totuşi aşa este. Era negru! Avea pielea foarte albă; o, era extraordinar! Era îmbrăcat cu o uniformă ciudată. Coborâse din cer şi îmi vorbea foarte politicos.
> Ea zâmbi.
> Coborît din cer, ce prostie! [...]

Propoziţiile descriptive sunt difractate de la replică la replică, după o ordine dată [dialog dominant >descriere dominată]. Bineînţeles, interesul acestui text este să ne facă cunoscute normele descriptive ale lumii în care intrăm. Trăsăturile banale pentru un om (tema-titlu) care măsoară 1,85 m (proprietate), cu ochii (parte) albaştri (proprietate), părul (parte) negru (proprietate) şi cu pielea (parte) albă (proprietate) sunt transformate, prin punerea în scenă dialogală (evaluările succesive) într-o descriere excepţională în viziunea Domnului şi Doamnei K. Adăugirea metonimică (haine, rachetă) vine să completeze această descriere, de altfel absolut canonică.

6. Exerciţii de analiză secvenţială

Textul 3.1. Un portret în paralel (L. Bodard)

Analizaţi în detaliu structura secvenţială a celei de-a treia şi celei de-a patrea fraze din exemplul (7) pagina 102 – portretul servitorului chinez. (Lucien Bodard, La Chasse à l'ours, *Grasset 1985: 39). Preluaţi ca model reprezentările structurilor regăsite în exemplele (12) şi (13) pentru a determina schema structurii fiecăreia din aceste fraze-secvenţe.*

Textul 3.2. Tipuri şi prototipuri de elefanţi africani

Pentru a dezbate – în profunzime – tematica prezentei lucrări cu privire la descriere, accentuând asupra problematicii prototipurilor (prototipul elefanţilor africani aşa-numiţi „de savană" şi „de pădure" în funcţie de care se poate dezvolta o gamă întreagă de alte variante), consider necesar să citez acest scurt fragment apărut într-o publicaţie săptămânală elveţiană:

> [...] [a] Există două specii de elefanţi africani: [b] cea aşa-zis „de pădure", a cărei arie de habitat se află în pădurile Coastei de Fildeş [c] şi cea numită „de savană", care se întâlneşte, în general, în Kenya. [d] Elefantul de pădure este mai mic de înălţime. [e] Are o formă „aerodinamică" [f] şi fruntea teşită. [g] Colţii săi de fildeş sunt drepţi [h] şi înclinaţi în jos, [i] particularitate anatomică [j] care îi permite să se deplaseze mai uşor [k] prin pădurea [l] deasă. [m] Urechile sale au o formă rotunjită. [n] Cât despre elefantul de savană, acesta poate atinge înălţimea de 3 m 50, [o] are fruntea teşită, [p] colţii sunt curbaţi [q] şi urechile foarte mari [r] sunt de formă triunghiulară. [s] Între aceste două specii, există o gamă de alte diferenţieri şi este dificil să trasăm cu precizie o limită convenţională în funcţie de care rasa de pădure ar fi inferioară celei de savană.
>
> P. Challandes, *Fémina*, nr. 4, ianuarie 1992: 34, Lausanne.

Stabiliţi schema arborescentă descriptivă a acestor două descrieri de rase de elefanţi. Într-o primă etapă, structura descrierii elefantului „de pădure", iar mai apoi pe cea a elefantului „de savană".

Textul 3.3. Argumentarea prin descriere

Determinaţi, într-o primă etapă, schema structurii descriptive a acestei scurte legende care însoţeşte fotografia unei faleze cu perete de escaladare din regiunea Evian şi Thonon:

Decor verde
Stânci masive şi de neclintit
Pasul Ursului
Are totul pentru a fi îndrăgit.

(*Alpi-rando*, nr. 90, 1986: 116)

Pentru a articula cele două modele de analiză, secvenţială şi pragmatică, încercaţi să puneţi în evidenţă dimensiunile semantice, enunţiative şi ilocuţionare ale acestui text de scurtă întindere.

Capitolul 4

Prototipul secvenței argumentative

Așa cum am notat mai devreme, nu trebuie să confundăm unitatea compozițională, pe care o desemnez cu termenul de secvență argumentativă, cu argumentația în general, și nici secvența descriptivă, despre care tocmai s-a discutat, cu funcția descriptiv-referențială a limbii, ori dialogismul cu dialogul. Din punct de vedere general, argumentația poate fi văzută ca cea de-a patra sau cea de-a șaptea funcție a limbajului, dacă luăm în considerare funcțiile emotiv-expresive, conativ-impresive și referențiale ale lui Bühler, adăugând la acestea funcțiile metalingvistică, fatică și poetico-autotelică ale lui Jakobson. Nu vom intra aici în problematica devenită deja clasică, cea a priorității acordate funcției descriptive (concepția așa-zisă *descriptivistă*) sau funcției argumentativ-retorice (poziția așa-zis *ascriptivistă*). Atunci când vorbim, ne referim la o „lume" („reală" sau fictivă, prezentată ca atare sau nu), construim o reprezentare: aceasta este funcția descriptivă a limbii. Dar vorbim cel mai adesea încercând să împărtășim interlocutorului opinii sau reprezentări referitoare la o temă dată, căutând să provocăm sau să intensificăm adeziunea auditorului (sau auditorilor) la teza care este în asentimentul nostru. Cu alte cuvinte, de cele mai multe ori, vorbim pentru a argumenta și această finalitate este considerată de către unii ca venind în completarea valorii descriptiv-informative a limbii (aceasta este poziția retorică, devenită clasică) și de către alții, ca fiind de prim ordin (teza lui Ducrot și Anscombre, 1983). În această ultimă perspectivă, datele informaționale nu sunt văzute ca fiind prioritare în reconstituirea sensului unui enunț ci ca fiind derivate ale valorii sale argumentative.

Dacă urmărim schema 2, prezentată chiar la începutul acestei lucrări (pagina 29), noțiunea generală de argumentație poate fi abordată fie la nivelul discursului și al interacțiunii sociale, fie la nivelul organizării pragmatice a textualității. Dacă definim argumentația ca pe o construcție a unei reprezentări discursive aparținând unui enunțiator (planul A3 de organizare) care își propune să modifice reprezentarea pe care o are un interlocutor asupra unui obiect de discurs dat, atunci putem pune scopul argumentativ in termeni de orientare ilocuționară (planul A1). Dacă însă considerăm argumentația ca fiind o formă

BUCHAREST UNIVERSITY LIBRARY

de construcţie elementară, dacă postulăm că locutorii deţin reprezentări prototipice referitoare la una sau mai multe scheme de argumentaţie, atunci ne situăm la nivelul B2 al organizării secvenţiale a textualităţii.

Din această perspectivă, ne punem întrebarea dacă anumite succesiuni de propoziţii pot fi marcate ca fiind succesiuni reinterpretabile în termeni de relaţie *Argument(e) → Concluzie, Informaţie(i) dată (e) → Concluzie* (Toulmin 1858: 95)[23] sau, mai mult, *Raţionamente → Concluzie* (Apathéloz şi colab. 1989). Aceste variante ţin cont de unul şi acelaşi fenomen: printr-un discurs argumentativ se urmăreşte influenţarea opiniilor, atitudinilor, comportamentelor unui interlocutor sau ale unui auditor, făcând credibil sau acceptabil un enunţ (concluzie) care se sprijină, prin diferite modalităţi, pe un altul (argument / informaţie / raţionamente). Prin definiţie, informaţia-argument vizează să susţină sau să respingă o propoziţie. Putem spune că aceste noţiuni de concluzie şi de informaţie dată (sau premisă) fac trimitere una la cealaltă. Un enunţ izolat nu reprezintă *a priori* o concluzie sau un argument-informaţie dată. Dacă o (una singură sau mai multe) propoziţie apare ca fiind prealabilă unei concluzii, aceasta este *a posteriori*, în raport cu cea din urmă. Relaţia [Informaţie dată → Concluzie] poate fi considerată drept o secvenţă de bază, în măsura în care o serie este întreruptă şi se resimte un efect de închidere (Apothéloz şi al. 1984: 38). Această idee este susţinută astăzi de un număr de specialişti în argumentaţie, precum M.- J. Borel, de exemplu, care exprimă o poziţie foarte apropiată de cea sistematizată în prezenta lucrare: „O concluzie nu poate exista în afara unei premise şi reciproc. Spre deosebire de premise, specificul unei concluzii este cel de a mai putea servi ulterior în discurs, spre exemplu, cu titlu de premiză. Astfel, ne aflăm în faţa unui tip de secvenţă textuală care diferă de alte secvenţe, narative de exemplu" (1991: 78). D. Apothéloz şi D. Miéville, reflectând asupra relaţiei de susţinere (*étayage*), aplicată pe un corpus oral, reperează „toate situaţiile în care un segment de text apare ca un argument pentru enunţarea unui alt segment din acelaşi text" (1989: 248). Prin termenul de *segment*, ei desemnează unităţile textuale „ale căror întindere poate varia de la propoziţie, enunţ sau o secvenţă de enunţuri" (ibid: 249). Această analiză a relaţiilor dintre *segmentul susţinut* şi *segmentul susţinător* are relevanţă, cu certitudine, în problematica aflată aici în discuţie.

---

[23] I. T. A. Van Djk (1980) este direct influenţat de această filosofie a limbajului ; la aceeaşi concepţie se raportează astăzi Plantin (1990: 22-34) şi Brassart (1990: 316-317).

1. O schemă de susținere argumentativă a propozițiilor

Pentru a explicita acest principiu care se află la baza oricărei aserțiuni argumentative, trebuie să revenim asupra câtorva enunțuri deja analizate şi, mai întâi, asupra unui exemplu propus în capitolul 1:

(30) Marchiza are mâini fine, dar nu îmi place de ea.

O succesiune de acest tip poate fi considerată drept o secvență argumentativă elementară, în măsura în care conectorul DAR[24] furnizează instrucțiuni pentru tratamentul propozițiilor care îl precedă sau urmează după el. Propoziția p [Marchiza are mâini fine] este oferită spre lectură ca o informație dată-argument pentru o concluzie c [îmi place de ea] neexprimată. Propoziția p răspunde, într-un fel, unei întrebări implicite de tipul: De ce îți place de marchiză? Propoziția p enunță informația dată („data" la Toulmin) care justifică concluzia c. Totuşi, aşa cum se subliniază în schema argumentativă creată de Toulmin (1958), pentru ca această justificare să fie valabilă, trebuie să răspundem la încă o întrebare implicită: cum putem trece de la informația dată p la concluzia c? Ce poate legitima trecerea de la mâinile fine ale marchizei la faptul că este sau nu plăcută? O regulă de inferență, un principiu general („warrant" la Toulmin) sau „licență de inferare" (De Pater 1965: 95) ne permite evitarea obligativității de a introduce alte informații date şi vine, într-un fel, să stabilească o legătură dintre informația dată şi concluzie. În exemplul nostru, există un topos actualizat în enunțul (28) din primul capitol, care serveşte drept bază de inferență şi vine să susțină trecerea de la informația dată la concluzie.

(28) Bărbaților le plac femeile care au mâini fine.

Avem astfel posibilitatea să descoperim mişcarea inferențială dintr-un raționament subiacent care are forma unui silogism, în care trecerea de la clasă (bărbații / femeile) la un singur membru al clasei (Eu / marchiza) nu ridică prea multe probleme.

Bărbaților le plac femeile care au mâini fine (28)
OR, Marchiza are mâini fine (29)
DECI îmi place marchiza

Informația dată, ce apare în (29), nu poate conduce la concluzia [Îmi place marchiza] decât prin intermediul inferenței, adică aplicării unei reguli de

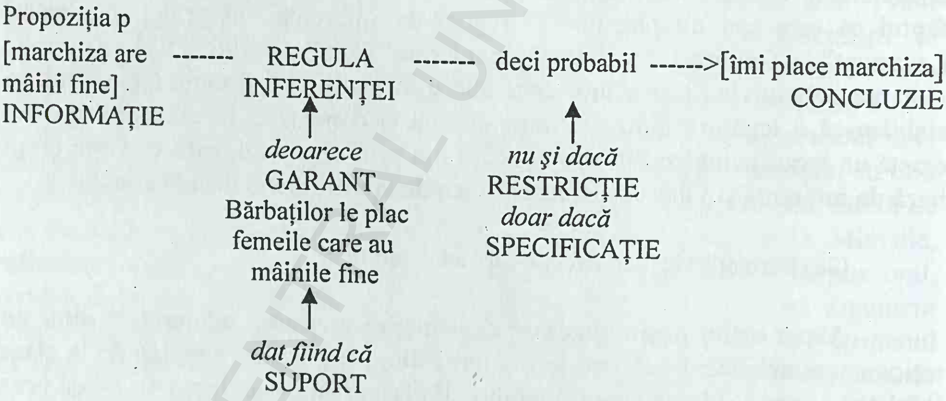
---

[24] Pentru o descriere detaliată a acestui conector, fac trimitere la paginile 191-210 din lucrarea mea, *Éléments de linguistique textuelle*.

BCU IAŞI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

inferenţă susţinută de raţionamentul sau de garantul explicitat de către premisa majoră (28). Trebuie să adăugăm totuşi că o *Restricţie* (respingere sau excepţie) este necesar să fie introdusă, modalizând trecerea de la informaţia dată la concluzie: inferenţele pot fi cu siguranţă susţinute de un număr de justificări sau *Suporturi* („Backing aşa cum apare la Toulmin 1958: 103 şi 105), dar este posibil ca, în anumite circumstanţe, să nu poată fi aplicate; întotdeauna trebuie să lăsăm loc pentru o eventuală non-aplicare a regulilor de inferenţă sau chiar pentru o respingere[25]. Cu alte cuvinte, chiar dacă informaţia dată-argument aduce cu sine *PROBABILUL* sau *VEROSIMILUL* (adverb modal al posibilităţii) concluzia este posibilă în cadrul unei restricţii sau a unui contra-argument (NUMAI DACĂ).

Pe scurt, schema de bază a argumentaţiei este o punere în relaţie a *informaţiilor date* cu o *concluzie*. Această punere în relaţie poate fi implicit sau explicit fondată (*garant* sau *suport*) sau contrazisă (*respingere* sau *excepţie*). Dacă informaţia dată este de cele mai multe ori explicită, suportul este adeseori implicit, iar celelalte componente se situează între cei doi poli de implicitare sau explicitare. Schema mişcării argumentative este, de acum, următoarea:


Propoziţia p
[marchiza are mâini fine]
INFORMAŢIE

REGULA INFERENŢEI
----
deci probabil
------>[îmi place marchiza]
CONCLUZIE
deoarece
GARANT
Bărbaţilor le plac femeile care au mâinile fine
dat fiind că
SUPORT
nu şi dacă
RESTRICŢIE
doar dacă
SPECIFICAŢIE

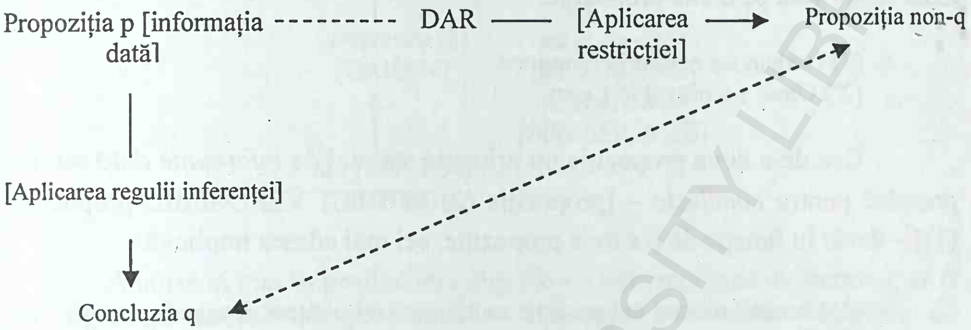
Este foarte necesar acum să luăm în considerare doar caracterul probabil al aplicării regulii inferenţei care conduce către o concluzie, pe de o parte, şi de restricţie, pe de altă parte, deoarece în enunţul (30) constatăm că, în cea de-a doua propoziţie, introdusă prin conectorul DAR (aici concesiv), se subliniază tocmai inversarea concluziei la care ne-am

---

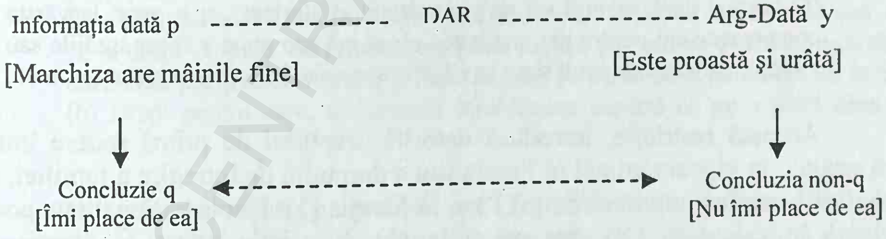
[25] Plantin (1990: 30) observă pe bună dreptate că *Restricţia* este o componentă care constă într-o „aluzie la poziţia unui adversar" sau cel puţin a unui potenţial adversar .

BUCURESTI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

fi așteptat. Avem de-a face cu o schemă concesivă clasică, în care regula inferenței este contrazisă.


Propoziția p [informația dată]
DAR
[Aplicarea restricției]
Propoziția non-q
[Aplicarea regulii inferenței]
Concluzia q

Faptul că putem înlocui DAR cu ȘI TOTUȘI [Marchiza are mâini fine ȘI TOTUȘI nu-mi place de ea] sau putem combina DAR cu TOTUȘI [Marchiza are mâini fine DAR TOTUȘI nu-mi place de ea] confirmă natura concesivă a operației argumentative declanșate prin DAR. În acest caz, putem spune că regula inferenței – care în general poate fi aplicată– nu se aplică aici, din cauză că ar trebui să fie susținută printr-o formă de restricție: NUMAI DACĂ marchiza nu este prea proastă, pretențioasă, tânără/bătrână, conservatoare, incultă pentru mine. Ceea ce ar putea fi, canonic, reprezentat printr-un careu argumentativ:


Informația dată p
[Marchiza are mâinile fine]
DAR
Arg-Dată y
[Este proastă și urâtă]
Concluzie q
[Îmi place de ea]
Concluzia non-q
[Nu îmi place de ea]

Modelul lui Toulmin (revăzut de către De Peter 1965 și Plantin 1990, care este încă o dată modificat aici) reprezintă cu acuratețe schema procesului de susținere/respingere a enunțurilor caracteristice a secvenței argumentative pe care o vom numi canonică sau prototipică. Pentru a expune, pe scurt, o versiune pe cât posibil simplificată, să ne oprim pentru moment, la următoarele două propoziții descriptive:

(1) Harlem este elvețian.

BCU CLUJ / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

(1') Omar este francez.

O propoziţie de acest tip poate fi asertată, într-o secvenţă argumentativă, dacă se sprijină pe o altă propoziţie:

(2) Harlem s-a născut în Lausanne.
(2') Omar s-a născut în Évian.

Cea de-a doua propoziţie nu primeşte statutul de *informaţie dată* sau de *premisă* pentru *concluzie* – [propoziţia (2) → DECI VEROSIMIL propoziţia (1)] – decât în funcţie de o a treia propoziţie, cel mai adesea implicită:

(3) Oamenii născuţi în Lausanne sunt în general cetăţeni elveţieni.
(3') Oamenii născuţi în Evian sunt în general cetăţeni francezi.

Această propoziţie implicită, care asigură inferenţele şi pertinenţa construcţiei argumentative, se bazează şi ea, la rândul ei, pe un *Suport* care, de asemenea, are un caracter implicit:

(4) Date fiind dispoziţiile legale ale codului în vigoare privind *naţionalitatea* din ţara respectivă.

Restricţia (respingerea sau excepţia) care trebuie introdusă aici este următoarea:

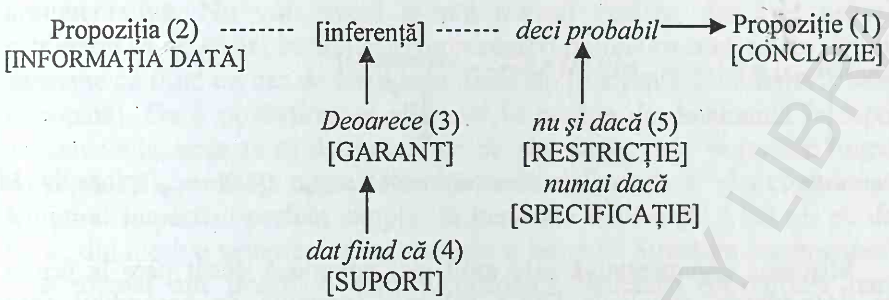
(5) Numai dacă părinţii săi nu sunt străini şi Harlem nu a optat la vârsta de optsprezece ani pentru naţionalitatea elveţiană sau nu şi-a făcut studiile sau nu a locuit suficient de mult timp în Elveţia sau deja fusese naturalizat german.

Această restricţie, introdusă datorită dreptului de primă şedere într-o ţară străină, în vigoare atunci în Franţa sau a dreptului de întregire a familiei, nu se aplică în acelaşi mod în Franţa (1') şi în Elveţia (1). Dubla naţionalitate poate fi luată în calcul în (1'), dar nu şi în (1). Restricţia diferă în funcţie de dispoziţiile legale ale codului privind cetăţenia, însă, în orice caz, pentru a putea aserta (1), trebuie să admitem (2), datorită lui (3) şi (4) şi cu condiţia (5). În interiorul unei „lumi" (sau spaţiu) semantice (pe care îl putem considera un câmp argumentativ), este posibilă susţinerea argumentativă a unui enunţ.

Următoarea schemă argumentativă completă (preluată în parte de la Toulmin,[26]) sintetizează această mişcare:

---

[26] Vezi şi Plantin, 1990: 28 şi Brassart, 1990: 317.



Analizând mai în profunzime regulile de inferență (sau de trecere), ar fi cu siguranță posibil să propunem o tipologie a formelor comune de argumentație și să facem distincția dintre demonstrație (înlănțuire deductivă de propoziții) și argumentarea propriu-zisă. Las la o parte această problemă destul de delicată pentru a acorda mai mult interes schemei generale, care ar putea furniza baza unui prototip al secvenței argumentative.

Înainte de a discuta despre acest prototip și mai ales de a insista, și de această dată, asupra eterogenității textuale, mi se pare util să revenim la două exemple propuse în capitolele rezervate povestirii și descrierii. Exemplul (8), primul paragraf dintr-o poveste de Andersen în care am analizat structura narativă (cap. 1, p.41 și cap. 2, pp. 61-62), poate fi, de data aceasta, analizat din punct de vedere argumentativ, reperând conectorii și rolul acestora:

> (8) [a] Era odată un prinț [b] care voia să se însoare cu o prințesă, [c] numai să fie o prințesă adevărată. [d] Merse deci peste mări și țări ca să găsească una, [e] și, la drept vorbind, de prințese era plină lumea; [f] însă nu putea ști niciodată dacă erau prințese adevărate; [g] tot timpul i se părea ceva nelalocul lui la ele. [h] Drept pentru care, se întorcea întotdeauna supărat că nu a găsit ceea ce căuta.

În primele două propoziții pot fi identificate informațiile date (premisele) – [a] *A fost odată un prinț* [b] *care voia să se însoare cu o prințesă* – iar de aici reiese că se poate infera (concluzia implicită) că i-ar fi simplu eroului acestei povești să-și găsească o soție. Într-adevăr, în lumea poveștilor, de regate și prințese nu se duce lipsă. Propoziția descriptivă introdusă de primul conector argumentativ – [c] *NUMAI SĂ FIE o prințesă adevărată.* Propoziția descriptivă introdusă prin primul conector argumentativ - [c] NUMAI SĂ FIE o prințesă adevărată – vine să aducă o informație suplimentară din care se poate trage o concluzie non-c: poate că nu va fi ușor să-și găsească una. Schema argumentativă va fi în acest caz următoarea:

propoziţiile [a] şi [b] ---- NUMAI SĂ---- propoziţia [c]
↓ ↓
(Concluzia C) < > (Concluzia non-C) ⟶ DECI ⟶ propoziţia [d]

Mişcarea argumentativă este mult mai complexă decât pare la prima vedere. Într-adevăr, concluzia DECI [d] este susţinută de ansamblul care precede şi care ne conduce către prima concluzie implicită (non-c) pentru o nouă concluzie. Se dă schema complexă, de susţinere a poveştii [d]:

(([a] şi [b] NUMAI SĂ FIE [c] ----▸ non-c) ----▸ DECI [d])
(PREMISA ------▸ CONCLUZIE)
(PREMISA -----▸ CONCLUZIE)

La începutul celei de-a doua fraze (P2) se face aluzie la inferenţele prezente în prima. Propoziţia [e] – *şi într-adevăr, de prinţese era plină lumea* – este o concluzie directă la concluzia C, dar propoziţiile [f] – *ÎNSĂ nu putea niciodată să fie sigur dacă erau prinţese adevărate* – şi [g] – *tot timpul i se părea ceva nelalocul lui la ele* – reiau, prin conectorul ÎNSĂ mişcarea argumentativă precedentă. Propoziţia [h] – *DREPT PENTRU CARE, se întorcea întotdeauna supărat că nu a găsit ceea ce căuta* – este prinsă în aceeaşi mişcare argumentativă cu propoziţia [d]:

Propoziţiile [d] şi [e] ---- ÎNSĂ ---- Propoziţiile [f] şi [g]
↓ ↓
(Concluzia C') ◂--------▸(Concluzie non-C') ⟶ DREPT PENTRU CARE ⟶ prop. [h]

Se dă schema complexă de susţinere a propoziţiei [h] similară celei de susţinere a lui [d]:

(([d] şi [e] ÎNSĂ[f] şi [g] -----▸ non-C' ------▸ DREPT PENTRU CARE [h])
(PREMISE ---------▸ CONCLUZIE)
(PREMISĂ ------▸ CONCLUZIE)

Am arătat, în capitolul 2, cum poate fi narativizată această structură argumentativă. Nu voi reveni asupra acestei analize, dar este necesar să subliniem că ne găsim în faţa unei reprezentări perfecte a ceea ce am definit mai devreme ca fiind un caz de eterogenitate de tip [Secvenţă dominantă > Secvenţă dominată]. Dacă povestirea se află aici în poziţie de dominantă în raport cu argumentaţia, aceasta se datorează, pe de altă parte, unor segmente lingvistice de suprafaţă: prezenţa organizatorului narativ „Era odată” şi a cuplului verbo-temporal imperfect-perfect simplu, la persoana a III-a (el / ea) şi, pe de altă parte, din motive generice: acest text este o poveste. Structura argumentativă pe care tocmai am descris-o este subordonată structurii secvenţiale narative. „Logica” acestui paragraf este, cu siguranţă, cea descrisă în cele două scheme de susţinere argumentative ale propoziţiilor pe care tocmai le-am arătat, însă aceasta nu-şi saturează sensul decât în cadrul logicii narative specifice poveştilor: subiecţii pleacă în căutarea unui obiect care trebuie valorizat, ei încearcă să transforme o relaţie de disjuncţie într-o relaţie de conjuncţie pentru a aduce obiectul care lipseşte şi care reprezintă, de fapt, motivaţia naraţiunii. Prima secvenţă, marcată de momentul plecării şi cel al întoarcerii subiectului-erou, ne arată şi soluţia cu privire la această lipsă şi, din această cauză, putem conta pe faptul că povestea este departe de a fi încheiată.

Subliniind un alt aspect de eterogenitate, exemplul descriptiv (7) din capitolul 3, ne permite analiza unui caz în care apar două descrieri succesive ale aceluiaşi personaj, fiecare la rândul ei rezumată printr-o reformulare (despre care am discutat mai devreme).

> (7)
> [P1]Servitorul chinez, de câte ori nu mă gîndesc la el! [P2] Cât de mare ne-a fost surpriza, mie şi lui Anne-Marie, cînd am fost să-l luăm de la gară! [P3]Ţanţoş ca un gentleman, acest asiatic îmbrăcat în haine de alb, cu costumul său de reiat albastru, papion şi pantofi din imitaţie de piele, ai fi spus că-i un personaj de carnaval. [P4]Şi totuşi, aşa înalt şi uscăţiv, cu faţa parcă sculptată în lemn de esenţă tare adus din pădurile virgine, cu ochi de tigru şi pomeţi alungiţi, părea un adevărat Cavaler de război. [P5] La vederea lui, am fost foarte emoţionat, inima îmi bătea tare: să ai un asemenea om ca servitor mi se părea palpitant dar şi înspăimîntător[...].

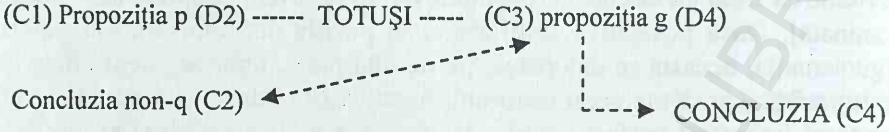
Din prima frază-secvenţă descriptivă [P3] rezultă o propoziţie reformulativă:

Propoziţia p: Servitorul chinez [...] ai fi spus că-i un personaj de carnaval.

Cea de-a doua frază poate fi rezumată printr-o altă reformulare:

Propoziţia q: Servitorul chinez [...] părea un adevărat Cavaler de război.

Se dă structura argumentativă, pe care o descriu mai pe larg, în răspunsul dat al exercițiului 3.1. (pp. 228-231) din capitolul precedent:


(C1) Propoziția p (D2) ------ TOTUŞI ----- (C3) propoziția g (D4)
Concluzia non-q (C2)
CONCLUZIA (C4)

Propoziția p poate fi analizată, într-o primă etapă, ca reprezentând un fel de concluzie (C1) pentru datele oferite de descrierea (D1). Într-o a doua etapă, această concluzie se transformă într-o nouă premisă (D2) care ne conduce către concluzia non-q (C2), conform unui proces inferențial care nu ridică niciun fel de problemă. Propoziția q, de asemenea, este un fel de concluzie (C3) a premiselor (D3) prezente la finalul frazei-secvență descriptive P4. Aceasta devine o nouă premisă (D4) care, asociată cu D2, într-o mişcare concesivă clasică, susține concluzia (C4) a frazei P5. Se dă următoarea schemă a procesului de susținere succesivă a propozițiilor:

[P3] D1→ C1

Prop. p
↓
D2→ C2 (non-q) -------- TOTUŞI ------- [P4] D3 → C3
↓
Prop q
↓
D4→ C4 [P5]

În funcție de această schemă a mişcării argumentative, putem observa că cele două secvențe descriptive apar în cadrul unei mişcări argumentative dominante. Prezența reformulărilor, despre care s-a discutat în capitolul 3, se justifică aici în întregime. Funcția secvențială a reformulării a fost foarte rar subliniată de către lingvişti: se poate foarte bine aici observa cum reformularea este un fel de intermediar, un punct de tranziție între secvența descriptivă pe care o încheie şi mişcarea argumentativă înglobantă.

2. Schema inferențială, silogismul și entimema

Putem spune că modelul redus al mișcării argumentative este realizat, în general, prin *inducție* [dacă p atunci q] și prin silogism (cu varianta incompletă proprie discursului propriu-zis: entimema).

În *Analitica primă* (24b, 18-22) – și în *Topica*, Cartea I, 100a25-100b26 –, Aristotel ne prezintă o primă definiție a silogismului: „Silogismul este un raționament prin care, date fiind anumite premise, rezultă de aici, în mod necesar, o nouă propoziție prin simpla prezență a acestor informații date.” Mai trebuie adăugat că aceasta nu necesită nici suport, nici restricție și că regula inferenței reprezintă simpla aplicare a unei scheme abstracte (o schemă atât de formală, încât este posibil să rezulte de aici concluzii fie absurde, fie amuzante). Să reținem doar că structura silogismului corespunde schemei de bază: [premise (majore și minore)→ concluzie].

În raport cu această structură logică, gândită la modul puțin cam ideal și formal, discursul natural face însă apel mai degrabă la entimemă. La fel se întîmplă și în cele două exemple de texte publicitare, pe care le analizez, mai pe larg, în alte studii (1990: 121-133):

(9) Toate virtuțile se află în flori
Toate florile se află în miere.
MIEREA
TRUBERT

(10) În fructe nu găsim bule de aer
ATUNCI nici în Banga nu găsim bule de aer

În (9) nu există concluzia silogismului: „Deci toate virtuțile sunt în miere”. În (10) se subînțelege o premisă: „Nu există decât fructe în Banga”. În ambele cazuri, putem regăsi definiția aristotelică a entimemei. Aristotel, în Cartea I din *Retorica*, precizează că exemplul ca inducție și entimema ca silogism sunt „compuși din puțini termeni și de cele mai multe ori mai puțini decât într-un silogism propriu-zis. Într-adevăr, dacă unul din aceşti termeni este cunoscut, nu este nevoie să fie rostit; auditorul însuși operează substituirea” (1357a). Dacă luăm în considerare exemplul unui atlet celebru, Aristotel explică faptul că pentru a concluziona, în loc să spunem „a primit pentru victoria sa drept premiu o coroană, este suficient să spunem: a fost învingător la Olimp; inutil de adăugat: la Olimp, învingătorul primește o coroană; este un fapt cunoscut de toată lumea” (ibid). În Cartea II din *Retorica*, în care se vorbește despre entimemă, adaugă: „Nu trebuie să concluzionăm aici, reluând argumentul de unde era, și nici să trecem prin toate etapele; primul din aceste

BCU CLUJ CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

procedee ar aduce cu sine efectul de ocultare printr-o mult prea mare întindere; celălalt ar fi redundant, pentru că ar enunţa lucruri evidente" (1395b 22).

La aceasta trebuie să adăugăm că enunţarea concluziei din (9) ar fi cu siguranţă inutilă, deoarece orice cititor, aplicând *legea descendenţei* (primul, termen al premisei majore + al doilea termen al premisei minore), ar ajunge cu siguranţă la concluzia implicită, însă aceasta nu ar permite formularea concluziei publicitare vizate care se referă la o *miere* specifică şi nu la toate soiurile de miere. Economia discursului natural este aici de natură „poetică", adică dominată de principiul paralelismului. Din cuplul de termeni utilizaţi rezultă o construcţie aproape anagramată: „Virtuţile....Trubert".

În reclama Banga (10), premisa rămasă nerostită este cea care se vrea reconstruită de către cititorul-interpretant. Enunţând premisa minoră („Nu sunt decât fructe în Banga"), autorul reclamei, evită, în plus, ca o afirmaţie ce-i aparţine să intre sub incidenţa acuzaţiei de reclamă mincinoasă. Doar cititorul-interpret îşi asumă premisa implicitată care permite să se ajungă la o astfel de concluzie „Deci nu se află bule de aer în Banga". Entimema are aici forma de suprafaţă a schemei inferenţiale argumentative [Dacă p atunci q] şi astfel suntem aproape de enunţurile argumentative clasice:

(11) Dacă ştiţi să spargeţi un ou, ştiţi să faceţi şi o prăjitură. (Alsa)
(12) Daca SAAB ar fabrica maşini în serie, nicio SAAB nu ar mai fi ceea ce este.

În aceste două cazuri, schema [informaţii date → concluzie] este evidentă. Va deveni mai complicată însă odată cu construirea unei lumi mai mult (12) sau mai puţin (11) fictive. În toate aceste cazuri, modelul este: în contextul lui p (Dacă p), este pertinent să enunţăm concluzia q (atunci q)[27]. Schema argumentativă devine puţin mai complicată odată cu exemplele următoare:

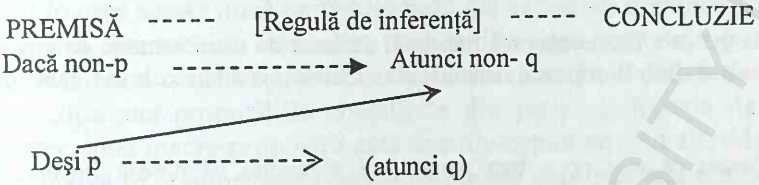
(13) Deşi cu multe straturi, foarte bune la gust, secretul lazanelor noastre rămâne de nepătruns. (Findus)
(14) Dacă Club World este recunoscut drept una din cele mai bune clase din lume, este pentru că a fost concepută, mai întâi de toate, de către oameni de afaceri. (British Airways)

(15) Dacă mămicile îşi doresc fineţea Peaudouce, e pentru că ştiu ce e bun pentru ele.

---

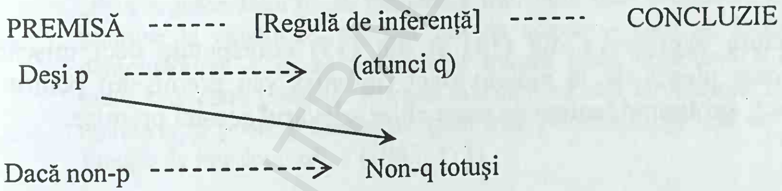
[27] Pentru un studiu mai detaliat, fac trimitere la capitolul 3 din *Langue et littérature* (1991), pe care l-am rezervat unui număr însemnat de exemple ipotetice.

În exemplul (13), prezența lui DEŞI ne lasă să înțelegem că, în mod normal, plecând de la premisa p putem trage concluzia contrară valorii negative (de nepătruns) a propoziției q. Această schemă concesivă este construită pe baza lui [Dacă p atunci q] şi corolarul său [Dacă non p atunci non q]:



Bineînțeles, ne vedem obligați să admitem valabilitatea unei inferențe ceva mai greu de stabilit, dar care ne lasă să înțelegem că ceea ce este „bun la gust" este „uşor de pătruns". Probabil următorul exemplu poate fi mai uşor de interpretat:

> (16)
> Deşi populația canină este în scădere în regiunea noastră [...] dragostea pentru cățelandri nu s-a demodat totuşi.



Aici, premisa „scăderea populației canine" lasă loc concluziei, în sensul că „dragostea pentru cățelandrii a scăzut". Rolul lui DEŞI (întărit de TOTUŞI) este cel de a sublinia că influența aşteptată este corect interpretată. Deoarece acest exemplu este un articol de presă ne aşteptăm, bineînțeles, ca articolul în sine să aducă o explicație în ceea ce priveşte aparenta contradicție.

Odată cu exemplele (14) şi (15), se pare că schema argumentativă a propozițiilor ipotetice nu mai poate fi aplicată la fel de uşor şi că se glisează, aproape insesizabil, de la argumentație la explicație. Într-adevăr, în structura explicativă de tipul [Dacă p este (pentru) că q], se pare că relația de orientare argumentativă liniară [Dacă premiză p → (atunci) concluzie q] se inversează într-o nouă ordine [Dacă p ← este (pentru) că q]. Această inversiune aparentă a inferenței este caracteristică inferenței explicative despre care vom discuta în

BUCHAREST CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

capitolul 5: [p este adevărat, dar de ce? Pentru că q]. De fapt, dacă luăm în considerare schema concepută de Aristotel în *Analitica primă* (II 27, 70 a-b), se ajunge din nou de la indiciul p la ceea ce acesta indică, adică q: efectul p indică cauza q, la fel precum afirmă semiologii: „În anumite contexte, prezența unei cauze este un motiv de a o infera pe cea a unui efect, în altele însă, dimpotrivă, este interzis a infera prezența cauzei din cea a unui efect” (Apothéloz şi colab. 1984:41). Schema este de tipul [este pentru că q (premiză) că p (concluzie)]:

(14’) Pentru că a fost concepută mai întâi de toate de către oamenii de afaceri clasa noastră Club World este recunoscută ca fiind una dintre cele mai bune din lume.

(15’) Pentru că ştiu ce e bun pentru ele mămicile îşi doresc finețea lui Peaudouce.

Pentru a face trecerea de la această schemă explicativă elementară la structura argumentativă, ar trebui să putem restabili mişcarea [premisă → concluzie]. Este ceva mai uşor în cazul lui (15), decât în cazul lui (14):

(15”) Dacă Peaudouce este bun pentru mămici, fireşte că îşi doresc finețea Peaudouce.
(14”) Dacă clasa noastră Club World a fost concepută mai întâi de toate de către oamenii de afaceri, atunci se înțelege că este recunoscută ca fiind una dintre cele mai bune din lume.

Structura explicativă din (14) şi din (15) corespunde deci mişcării inferențiale care pleacă de la indiciu-efect (premisa sau premisele) pentru a reveni la cauză, subliniind înainte de toate chiar adevărul acestei premise.

3. De la schema de susținere a propozițiilor la prototipul secvenței argumentative

Analiza acestor exemple ne determină să admitem ideea unui mod particular de compoziție, prin care o propoziție se leagă în funcție de o ordine *progresivă*: premisă – [inferență] – concluzie, sau în funcție de o ordine *regresivă:* concluzie – [inferență] – premise. În ordinea progresivă [p – DECI – → q], enunțul lingvistic se dezvoltă paralel cu dinamica raționamentului: „Desprindem sau facem să urmeze o consecință din ceea ce precede, atât din punct de vedere textual, cât şi argumentativ” (Borel 1991:78). În ordine regresivă [p ← PENTRU CĂ - q], liniaritatea enunțului lingvistic este inversă mişcării: „Justificăm o afirmație precedentă din punct de vedere textual, însă ulterioară din punct de vedere argumentativ" (ibidem). În timp ce ordinea progresivă este orientată către concluzie, ordinea regresivă este mai degrabă legată de demonstrație şi de explicație. Trebuie să subliniem că, în oral, ordinea este predominant regresivă: „Se afirmă ceva care mai apoi se justifică sau se explică etc." (Apothéloz et Miéville 1989: 249).

Recursul la analiza silogismului şi entimemei ne obligă să revenim la forma *informațiilor date* (sau *premise*) şi la *concluzie*. Am văzut mai devreme felul în care aceste două unități de bază ale secvenței argumentative se definesc una prin intermediul celeilalte: propozițiile care constituie premisele nu pot exista în afara concluziei iar aceasta din urmă nu poate exista decât în raport cu propoziția sau propozițiile constituite din premise. Relația de dependență a acestor două macro-propoziții este deci de natură structurală. Macro-propoziția concluzivă (p argumentează concluzia) poate cuprinde mai multe propoziții sau putem spune că poate cuprinde cel puțin o propoziție completă pe care o definim, din punct de vedere ilocuționar, ca un „act de asertare care, punând în joc una sau mai multe influențe, le prezintă ca având un rol de legitimare [...] a enunțurilor concluzive. [...] O concluzie presupune întotdeauna cel puțin o operație inferențială, însă o astfel de operație nu lasă loc în mod necesar unui act concluziv." (Apothéloz şi colab. 1984: 39).

Mişcarea prin care se face trecerea de la macro-propoziție premisă (sau informație dată) la macro-propoziția concluzie necesită o analiză specială. În concepția lui Perelman, această mişcare reprezintă un transfer de adeziune:

> „Prin argumentație nu se realizează transferul unei proprietăți obiective de la premise la concluzie, precum cea de adevăr – cum se întâmplă în cazul demonstrației –, ci se încearcă o trecere către concluzie a unei adeziuni îndreptate către premise. Această adeziune se află întotdeauna în relație cu un auditoriu şi poate prezenta un grad mai mare sau mai mic de intensitate, în funcție de interlocutori." (1983: 173)

Dacă ideea de transfer de adeziune pare interesantă, distincția dintre argumentație şi demonstrație este destul de dificil de realizat. Perelman insistă totuşi asupra necesității acestei delimitări:

> „Într-un sistem formal coerent, oricine trebuie să ajungă, prin calcul, la acelaşi rezultat. Aceasta nu se întâmplă însă şi în cazul argumentației, în care un discurs pentru un auditoriu format din necunoscători, considerat a fi eficient, poate să nu convingă spiritele mai critice." (1983: 174)

Această distincție presupune, după cum putem observa, un ideal de logică al discursului ştiințific, care totuşi nu este întru totul conform realității. În loc să ne oprim la această distincție, aş spune doar că dinamica generală este aceeaşi şi în cazul argumentației, precum şi în cel al demonstrației. Într-adevăr, aşa cum subliniază G. Vignaux: „orice text ştiinţific se construieşte prin argumentaţie şi discuţii în contradictoriu, fără a mai adăugăm, la aceasta, şi elementele stilistice care vor fonda, autentifica, ceea ce este perceput sau cunoscut ca fiind o retorică a ştiinţei." (1988:51)

Dat fiind că oamenii, aşa cum subliniază celebra formulă a lui Pascal – sunt guvernaţi „de capricii şi raţiune" („De l'esprit de géometrie"), trebuie să insistăm asupra alegerii premiselor unei argumentaţii. Faptul că o argumentaţie este îndreptată întotdeauna către un auditoriu sau un public specific explică importanţa acestei alegeri: „Este necesar ca [locutorul] să-şi formeze, printre altele, o reprezentare cu privire la auditoriul său. Nu doar în ceea ce priveşte cunoştinţele pe care acesta le deţine, ci şi valorile la care aderă." (Grize 1981:30). Din această perspectivă, putem înţelege de ce Aristotel şi Perelman, mai târziu, s-au oprit mai mult asupra analizei premiselor. Raţionamentul lui Aristotel este următorul: pentru a convinge un interlocutor, trebuie să-l aducem în imposibilitatea de a refuza propoziţiile enunţate. Pentru aceasta, trebuie ca propoziţiile să fie cât mai apropiate posibil de o opinie sau o autoritate generală. Pentru a ne face o idee despre complexitatea unei astfel de acumulări de premise endoxale, este suficient să vedem cum Aristotel descrie acest proces de achiziţie: „Putem reţine opiniile care sunt comune tuturor oamenilor sau aproape tuturor, sau ale celor care au opinii mai elevate, iar dintre acestea, cele ale tuturor sau aproape tuturor sau ale celor mai cunoscuţi, cu excepţia celor care contrazic evidenţele comune" (*Topica* I, 14). Cu siguranţă, premisele alese trădează câte ceva din ideea pe care locutorul şi-o formează despre reprezentările (cunoştinţele, credinţele, ideologia) asupra interlocutorului său.

După această reflecţie care ne-a condus către fixarea limitelor obiectului nostru de studiu, vom reveni la ceea ce ne preocupă în prezent. Cu siguranţă, trebuie să admitem rezervele exprimate atât de J. B. Grize: „Dacă vom observa textele, care în sens comun pot fi considerate ca fiind argumentative, constatăm că există forme foarte diferite unele de altele [...]. O argumentaţie nu prezintă niciun indiciu de omogenitate" (1974:186), cât şi de M. Charolles: „Argumentaţia nu implică, în cazul discursurilor produse, nicio formă specifică" (198:38). Se pare că aceste rezerve sunt justificate din punct de vedere textual global: textele-discurs argumentative sunt, cu siguranţă, la fel de variate precum modurile textuale specifice naraţiunii.

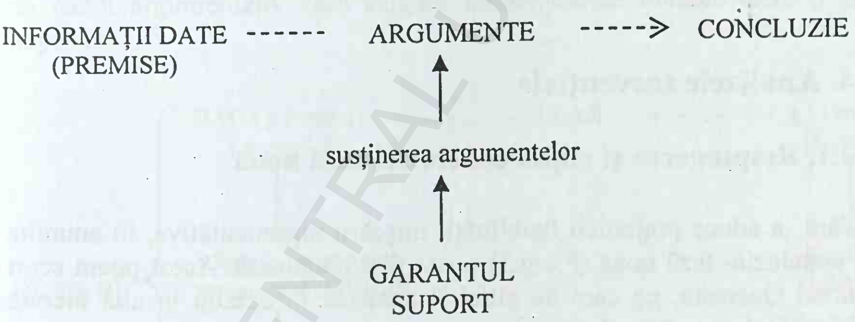
Aceasta însă nu împiedică formularea unei ipoteze secvenţiale mai restrictive fondate pe posibilitatea recunoaşterii de către locutori, cea a unei forme prototipice a secvenţei argumentative de bază.

Pentru a trece de la schema procedurală elementară despre care am discutat mai devreme, atunci când încercăm să definim unitatea secvenţială prototipică, vom pleca de la o definiţie avansată de către O. Ducrot, însă în contextul unei lingvistici non textuale:

BCU CLUJ / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

> Un număr mare de texte literare, mai ales cele aparținând secolelor XVII și XVIII, se prezintă sub forma unor raționamente. Obiectul lor este fie cel de a demonstra, fie de a respinge o teză. Pentru aceasta, ele pleacă de la premise, nu întotdeauna explicite, în aparență de necontestat, și încearcă să arate că nu am putea admite aceste premise fără a admite una sau alta dintre concluzii – concluzia fiind, fie teza care trebuie demonstrată, fie negarea tezei adversarilor lor. Și, pentru a trece de la premise la concluzii, ei folosesc diferite demersuri argumentative despre care consideră că niciun om de bun simț nu ar refuza să le îndeplinească. (1980: 81)

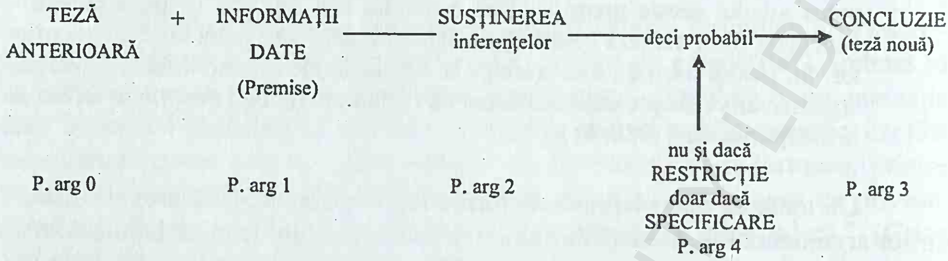
Cu toate că este susținută de forme foarte elaborate (literare) ale discursurilor argumentative, această definiție întrunește principiile modelului subliniat mai sus. O. Ducrot vorbește mai întâi de două mișcări argumentative: demonstrarea și respingerea unei teze. În cele două cazuri, mișcarea este aceeași, deoarece se pleacă de la premise (informații date) pe care nu le-am putea admite fără a admite și concluzia. Între acestea două, trecerea se face prin „demersurile argumentative" care iau aspectul unor înlănțuiri argumentative – demonstrative ce corespund fie suporturilor unei reguli de inferență, fie micro-înlănțuirilor de argumente sau unor mișcări argumentative inserate unele în altele. Schema simplificată de bază corespunde celor afirmate mai devreme:



Această schemă de bază nu exclude restricțiile despre care s-a vorbit mai sus. În plus, acestea trebuie să fie completate din perspectiva dialogică, a cărei importanță a fost deja subliniată: „Un discurs argumentativ [...] se situează întotdeauna în raport cu un contra-discurs efectiv sau virtual. [...] A susține o teză sau o concluzie înseamnă întotdeauna a susține împotriva unor alte teze sau concluzii." (Moeschler 1985: 47). Putem deci da următoarea formă secvenței argumentative prototipice:

BCU CLUJ / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Secvenţă argumentativă


TEZĂ
ANTERIOARĂ
+
INFORMAŢII
DATE
(Premise)
SUSŢINEREA
inferenţelor
deci probabil
CONCLUZIE
(teză nouă)
nu şi dacă
RESTRICŢIE
doar dacă
SPECIFICARE
P. arg 0
P. arg 1
P. arg 2
P. arg 3
P. arg 4

Această schemă de bază, cu trei macro-propoziţii (p.arg. 1, 2 şi 3) se sprijină în mod explicit pe P arg. 0 (teza anterioară), în cazul particular al respingerii. Vom reţine faptul că această schemă prototipică nu este, din punct de vedere liniar, mai constantă decât cea a povestirii sau a descrierii: (noua) teză (P.arg.3) poate fi formulată la început şi reluată sau nu de o concluzie la sfârşit de secvenţă, iar teza anterioară (P.arg.0) poate fi subînţeleasă. Este similar cu ceea ce intervine în cazul topicii macro-propoziţiilor şi în cel al caracterului mai mult sau mai puţin eliptic, în cazul secvenţei narative.

4. Analizele secvenţiale

4.1. Respingerea şi elipsa concluziei-teză nouă

Fără a aduce prejudicii lizibilităţii mişcării argumentative, în anumite condiţii, concluzia- teză nouă (P.arg.3) poate fi subînţeleasă. Acest poem scurt de Raymond Queneau, pe care de altfel îl analizez în detaliu în altă lucrare (1990:227-236) demonstrează cu succes acest fapt:

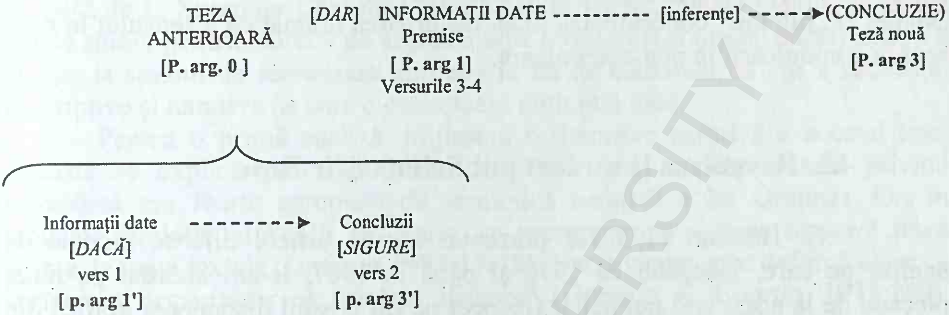
(17) VEGHE
Dacă-n noapte luminile ar fi să fie semne sigure
Frica s-ar preface-n surâs iar neliniştea-n iertare
Dar în noapte luminile mereu vor să tulbure
Marinarul deşteptat de veghe şi de-nfrigurare.

Schema argumentativă a acestui scurt text este, de fapt, destul de complexă. Putem afirma că versurile 3 şi 4 resping, în baza premiselor pe care le enunţă (P.arg.1), teza anterioară (P.arg. 0), expusă în primele două versuri: inferenţele care pot fi reţinute din propoziţia care urmează după DAR (versurile

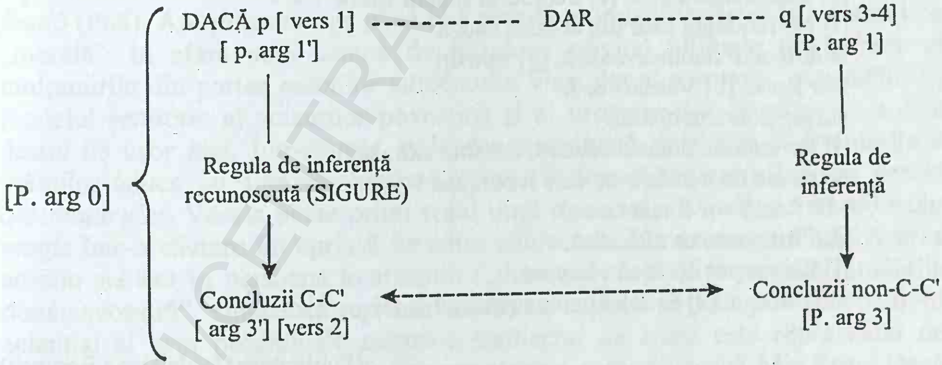
3 – 4) conduc către o concluzie implicită care infirmă cele două aserţiuni ipotetice din versul 2.

Se dă schema generală a acestui text:

Textul argumentativ „Veghe”


TEZA ANTERIOARĂ
[P. arg. 0]
[*DAR*] INFORMAŢII DATE
Premise
[P. arg 1]
Versurile 3-4
[inferenţe]
(CONCLUZIE)
Teză nouă
[P. arg 3]
Informaţii date
[*DACĂ*]
vers 1
[p. arg 1']
Concluzii
[*SIGURE*]
vers 2
[p. arg 3']

Aşa cum putem observa, macro-propoziţia P.arg.0 este constituită din propoziţii argumentative care formează o secvenţă completă despre care putem spune că este inserată. Mişcarea argumentativă a acestui text se construieşte pe un careu argumentativ care asigură inferenţele ce conduc către o concluzie implicită:


[P. arg 0]
DACĂ p [vers 1]
[p. arg 1']
DAR
q [vers 3-4]
[P. arg 1]
Regula de inferenţă recunoscută (SIGURE)
Regula de inferenţă
Concluzii C-C'
[arg 3'] [vers 2]
Concluzii non-C-C'
[P. arg 3]

Mişcarea inferenţială de stânga se situează în lumea non actuală, marcată de DACĂ ipotetic, condiţional (şi imperfect în versiunea franceză), adică un univers neasumat de către locutor. Această înlănţuire argumentativă primeşte astfel statutul de teză anterioară (p.arg.0) în timp ce *informaţiile date* asertate la prezent, după DAR, aparţin locutorului, care îşi asumă cele enunţate, de această dată lăsând să se înţeleagă că *totuşi* recunoaşte (SIGURE) validitatea

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

concluziilor C şi C' (vers 2), dar că nu situează validitatea inferenţelor decât într-o lume ipotetică. Regula inferenţei, care ne conduce de la premisele din versul 1 la concluziile din versul 2, este aplicată din nou, în măsura în care, dacă recunoaştem că [DACĂ p---SIGURE---> concluzii C-C'], trebuie să admitem, de asemenea, că [DACĂ non-p---atunci ---> non C-C']. Or, versurile 3 şi 4 vin imediat să nege proprietatea acordată „luminilor în noapte" din versul 1 („ar face semne" şi, într-o primă variantă de manuscris: „ar avea vreun rost"). Rima „sigure" / „tulbure" concentrează în ea răsturnarea dramatică a sensului în non-sens, a comunicării în non-comunicare.

4.2. Revenirea la un text publicitar: Mir Rose

D.G. Brassart (1930) a prezentat într-un articol diferite modele de analiză pe care, începând cu 1976 şi până în 1987, le-am abordat pe rând, plecând de la acest text publicitar (respect pe cât posibil dispunerea grafică din documentul original şi notez propoziţiile de suprafaţă cu câte o literă, pentru a facilita expunerea):

(18)
[a] Bărbaţilor le plac femeile
[b] care au mâinile fine.
[c] Ştiţi bine asta.
[d] Dar mai ştiţi şi că [e] trebuie să spălaţi vasele .
[f] Nu renunţaţi doar din această cauză
la farmecul dumneavoastră, [g] folosiţi
Mir Rose. [h] Vasele vor fi
curate şi strălucitoare.
[i] Iar mâinile dumneavoastră, datorită extrasului
de petale de trandafir pe care îl conţine
Mir Rose, vor fi mai fine şi
mai frumoase ca niciodată.
[j] Ele nu pot decât să vă spună
mulţumesc. [k] Şi soţul dumneavoastră la fel.

(Publicitate Doyle Dane Bernach)

Ţinând seama de numeroasele perspective de analiză aplicate în acest text publicitar, D.G. Brassart se întreabă dacă nu cumva este unul din textele mele fetiş... Mă feresc să-l contrazic şi mai adaug o piesă în dosarul dumnealui, astfel că revin încă o dată la acest exemplu. De fapt, îmi permit să mă întorc la locul crimei doar pentru că am impresia că aş putea, în sfârşit, să propun o

BCU CLUJ-NAPOCA CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

descriere pe cât de simplă[28] pe atât de exactă a acestui text scurt, în cadrul unei analize mai aprofundate decât cea pe care am întreprins-o înainte, în legătură cu schemele de argumentație. Depășind progresiv teoria suprastructurilor care, mult timp, a rămas în stadiul de schiță (T.A. Van Dijk a recunoscut adeseori acest lucru), era necesar să las la o parte încercarea de a aplica o schemă într-un text presupus a fi reprezentativ, trebuia să elaborez un model prototipic al secvenței argumentative mai accesibil și mai general decât schema structurală propusă de L. Sprenger-Charolles (1980:77). În sfârșit, aveam nevoie de câțiva ani de studiu pentru mărcile de argumentație (conectori și organizatori) pentru a ajunge la stadiul de teoretizare aproape la fel de elaborată ca cea a secvenței descriptive și narative pe care o cunoșteam mult mai bine.

Pentru o primă analiză, inițiasem o descriere narativă a acestui text. Aceasta se explică prin faptul că, la acea vreme, concepția mea privind povestirea era foarte apropiată de semiotica narativă a lui Greimas. Or, în modelul semiotic al Școlii din Paris, se presupune că sintaxa narativă ținea seama de toate textele (Greimas 1983:17-18). Narativitatea este definită chiar ca „principiu organizator al oricărui discurs" (Greimas și Courtés 1979:249). Neavând la dispoziție cele 6 criterii amintite în capitolul 2, mi se părea absolut plauzibil să concep o narativitate a conținutului textului.

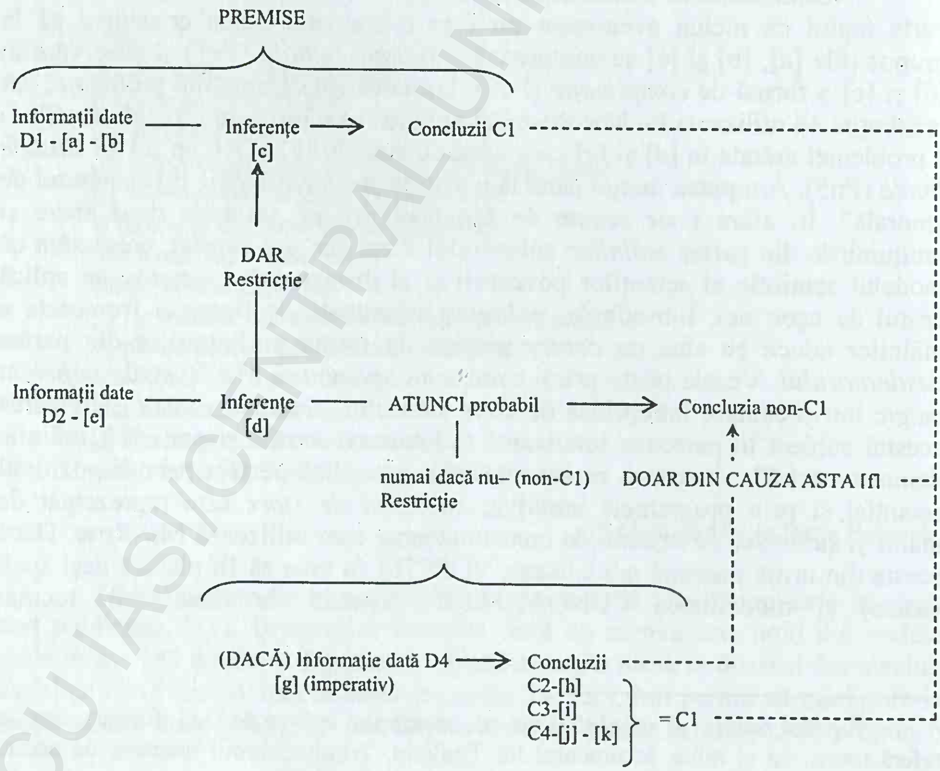
Nemaintrând în detalii care țin de modul de funcționare și, lăsând la o parte faptul că niciun eveniment nu este relatat, am putea considera că în propozițiile [a], [b] și [c] se conturează o *situație inițială* (Pn1) și observăm în [d] și [e] o formă de *complicație* (Pn2). Urmarea ridică anumite probleme, dar presimțim că utilizarea lui Mir Rose [q] ar putea să reprezinte o *rezolvare* (Pn4) a problemei arătate în [d] și [e] care aduc cu sine, în [h] și [i], un fel de *situație finală* (Pn5). Am putea merge până la a acorda propozițiilor [j] și [k] statutul de „morală". În afara unor semne de întrebare privind ultimele două fraze și mulțumirile din partea *mâinilor* subiectului vizat dar și a *soțului,* constatăm că modelul semiotic al actanților povestirii și al *programelor narative* se aplică destul de ușor aici. Într-adevăr, *calitatea* accentuată de finețe și frumusețe a mâinilor aduce cu sine un *contra-serviciu* în forma mulțumirilor din partea *destinatarului*. Vesela poate primi rolul unui *oponent* și Mir Rose de *adjuvant magic* într-o căutare întreprinsă de către subiectul „dumneavoastră". Divizarea acestui subiect în persoana totalizantă („dumneavoastră") și parțială („mâinile dumneavoastră", sinecdocă reprezentativă) se explică perfect prin dispozitivul actanțial și prin programele narative: *subiectul de stare* este reprezentat de mâini și *subiectul de acțiune* de consumatoarea care utilizează Mir Rose. Dacă acesta din urmă prezintă modalitatea VOINȚEI (a vrea să fii plăcută deși speli vasele) și modalitatea CUNOAȘTERII (repetată de două ori), tocmai modalitatea PUTINŢEI de *a plăcea* îi lipseşte. Produsul Mir Rose, oferindu-i această posibilitate, nu face decât să-i redea subiectului puterea de seducţie.

---

[28] Acest criteriu al simplității nu este nicidecum aplicat de D.G. Bassart, care se referă totuși, ca și mine, la modelul lui Toulmin. Trimit cititorul interesat de aceste descrieri la articolul său din *Argumentation*, nr. 4, 1990.

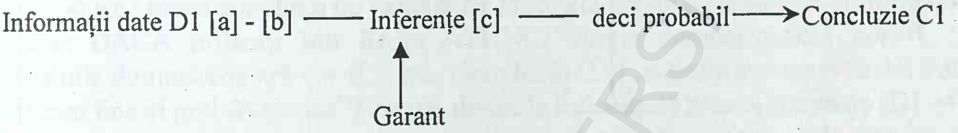
Cu toate că destul de aproximativă, o astfel de lectură este posibilă şi, în ciuda unor nepotriviri care nu pot fi negate, reuşeşte să schiţeze, în mare, o modalitate de *interpretare* a textului. Ceea ce confirmă unul din aspectele teoretice care interesează direct studiul nostru. Înţelegerea unui text presupune o strategie de rezolvare a unor probleme, adică, pe parcursul lecturii, interpretantul emite cât mai multe ipoteze privind modul de organizare a textului, bazându-se pe strategii despre care îşi aminteşte că „s-au dovedit utile în experienţele sale anterioare" (Kintsch, 1981-1982: 780). În aceste condiţii, oricât ar părea de surprinzător, lectura narativă la care mă voi opri aici poate să corespundă, în mare măsură, unei interpretări făcute de către cititor, care nu are la dispoziţie, în memoria pe termen lung, decât schemele prototipice ale povestirilor (modele de basme în special). Atât cititorul naiv, cât şi naratologul vor fi mai degrabă puşi în dificultatea de a aplica o schemă preconstruită decât în situaţia de a acorda o reală atenţie logicii specifice textului respectiv.

Vom reveni la această logică, redând o schemă simplificată a structurii argumentative a textului publicitar pentru Mir Rose.


PREMISE
Informaţii date D1 - [a] - [b]
Inferenţe [c]
Concluzii C1
DAR Restricţie
Informaţii date D2 - [e]
Inferenţe [d]
ATUNCI probabil
Concluzia non-C1
numai dacă nu– (non-C1) Restricţie
DOAR DIN CAUZA ASTA [f]
(DACĂ) Informaţie dată D4 [g] (imperativ)
Concluzii
C2-[h]
C3-[i]
C4-[j] - [k]
= C1

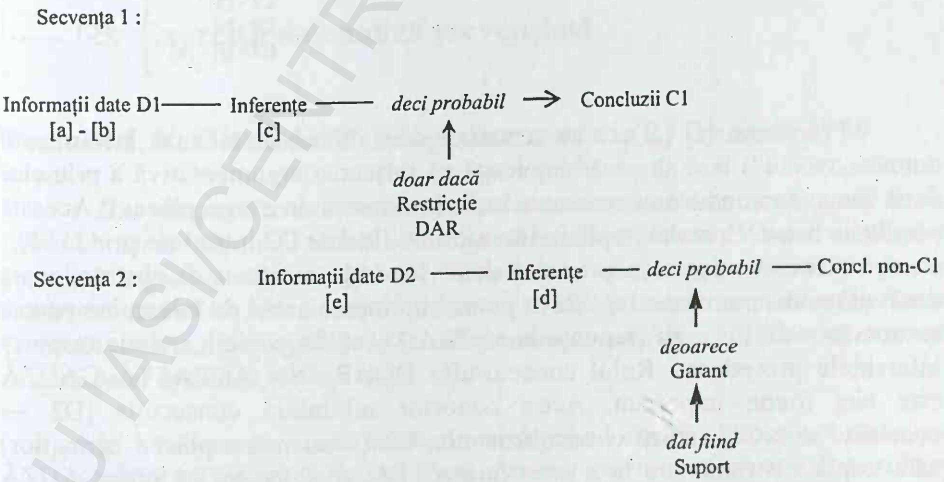
Această schematizare, relativ simplă, permite rezolvarea unui punct esențial al problemelor pe care le-am întâlnit în precedentele reprezentări ale acestui text. Rămâne acum să stabilim cât putem de clar diferitele mişcări argumentative, revenind la principalele suporturi inferențiale.

Conectorul argumentativ DAR, aflat în deschiderea propoziției [d], articulează două premise care au valoare de informații date pentru două concluzii opuse. Propozițiile [c] („Știți bine asta") şi [d] („Dar mai ştiți şi că") insistă asupra faptului că interpretantul-cititor („Dumneavoastră") este capabil să efectueze anumite inferențe. Avem astfel o primă secvență argumentativă.


Informații date D1 [a] - [b]
Inferențe [c]
deci probabil
Concluzie C1
Garant

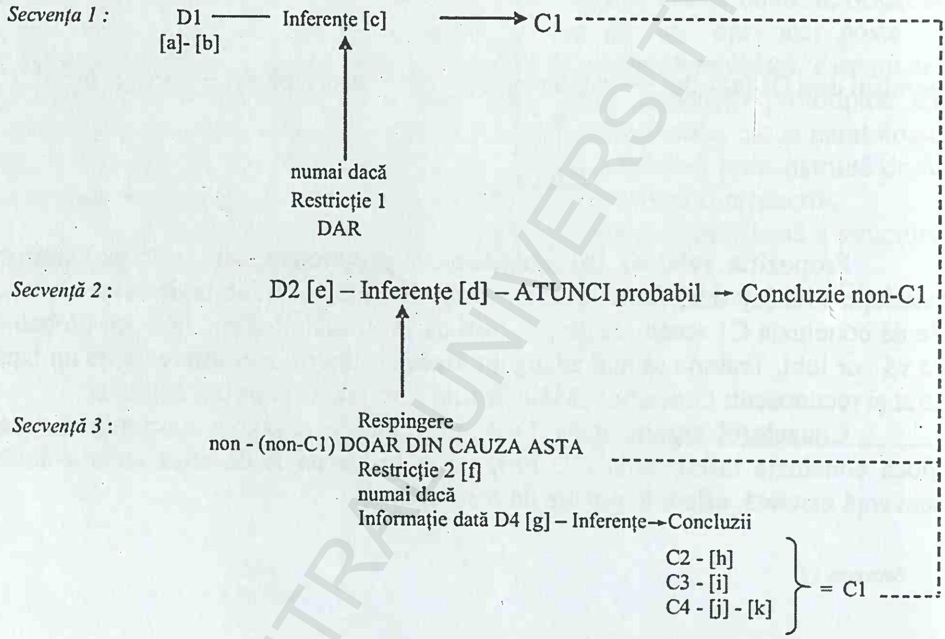
Propoziția relativă [b] introduce o proprietate care este aproape o restricție a lui [a]: doar femeile care au mâinile fine pot fi iubite de către bărbați. Se dă concluzia C1 susținută de [c]. Știți că aveți mâinile fine, bărbații probabil că vă vor iubi. Trebuie să mai adăugăm ideea susținerii unei inferențe de un fapt ştiut şi recunoscut: *Garantul*: „Mâinile fine sunt făcute pentru a mângâia".

Conectorul argumentativ DAR introduce o restricție susceptibilă de a bloca concluzia inferențială C1. Propoziția [c] poate fi descrisă ca o a doua secvență inserată, aflată în poziție de restricție:


Secvența 1 :
Informații date D1
[a] - [b]
Inferențe
[c]
deci probabil
Concluzii C1
doar dacă
Restricție
DAR
Secvența 2 :
Informații date D2
[e]
Inferențe
[d]
deci probabil
Concl. non-C1
deoarece
Garant
dat fiind
Suport

Informaţia dată (D2) („Spălaţi vasele") aduce cu sine aplicarea unui proces inferenţial: [deci probabil non-C1]: *Bărbaţii probabil nu vă vor iubi.* Această concluzie non-C1 se bazează pe o regulă de inferenţă garantată de: *deoarece spălatul vaselor dăunează mâinilor*, şi de suportul: *dat fiind că spălatul vaselor se face cu mâna* (fără mănuşi de menaj care să le protejeze şi fără maşină de spălat vase).

Această din urmă mişcare argumentativă poate fi şi ea, la rândul ei, interpretată, pe parcurs, de o a treia secvenţă:


Secvenţa 1 :
D1
[a]- [b]
Inferenţe [c]
C1
numai dacă
Restricţie 1
DAR
Secvenţă 2 :
D2 [e] – Inferenţe [d] – ATUNCI probabil
Concluzie non-C1
Secvenţă 3 :
Respingere
non - (non-C1) DOAR DIN CAUZA ASTA
Restricţie 2 [f]
numai dacă
Informaţie dată D4 [g] – Inferenţe
Concluzii
C2 - [h]
C3 - [i]
C4 - [j] - [k]
= C1

Propoziţia [f] („Deci nu renunţaţi doar din această cauză la farmecul dumneavoastră") lasă să se subînţeleagă că mişcarea argumentativă a primelor două secvenţe conduce către o concluzie (a renunţa de a mai plăcea). Această concluzie non-C1 rezultă implicit din informaţiile date D2 introduse prin DAR.

Această mişcare a primelor două secvenţe nu poate fi obstrucţionată decât dintr-un anumit motiv, care ar putea întrerupe o astfel de înlănţuire: pentru ca non (non-C1) – a nu (renunţa la a plăcea) – să fie posibil, trebuie respinse inferenţele precedente. Rolul conectorului DOAR DIN ACEASTĂ CAUZĂ este aici foarte important. Acest conector subliniază consecuţia [D2 → concluzie non-C1], adică o concluzie non-C1 (a nu putea plăcea bărbaţilor) care implică o renunţare la a avea farmec. DOAR DIN ACEASTĂ CAUZĂ semnalează faptul că această concluzie poate fi respinsă, că provine dintr-o altă

BOLYAI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

viziune (din logică) decât cea a locutorului. Analiza polifonică a lui O. Ducrot (1984:219-220) vine, într-un fel, să explice schimbarea de modalitate sintactică. Folosirea imperativului în propozițiile [f] şi [g] arată că enunțurile care urmează după DECI sunt clar asumate de către locutor: acesta face să corespundă cunoştințele (propozițiile [b] şi [d]) cititorului-interpretant unui punct de vedere care trebuie respins. Ansamblul mişcării precedente este, prin negare („nu renunțați"), atribuit unui punct de vedere declarat inadmisibil şi pe care locutorul implicit îl respinge imperativ.

Modalitatea prin care are loc această respingere (restricția NUMAI DACĂ), este legată în totalitate de utilizarea detergentului de vase Mir Rose (propoziția [g]). Trebuie să mai subliniem că viitorul propozițiilor [h], [i] şi [j] introduce câteva concluzii cu valoare de predicție legate de aceste noi informații date: DACĂ utilizați Mir Rose, ATUNCI vasele dumneavoastră vor fi...., mâinile dumneavoastră vor fi.... etc. Concluzia C3 („mâinile dumneavoastră vor fi mai fine şi mai frumoase") trimite direct la inferențele primei secvențe (D1 → C1). Trebuie spus că cea de-a doua restricție (respingerea D4 – [g]) vine să o compenseze pe prima (DAR D2 – [e]).

Efectele enunțiative de suprafață legate de alternanța timpurilor verbale (prezent, imperativ, viitor) sunt mai ales schimbările modale. După propozițiile neasumate de către locutor (premise enunțate cu prezentul de adevăr general) urmează propoziții direct asumate de către acesta (imperativ şi viitor cu valoare predictivă). Aceste aspecte enunțiative participă la mişcarea argumentativă, exprimând voința de a-l influența pe celălalt („dumneavoastră") într-un fel sau altul.

5. Exerciții de analiză secvențială

Textul 4.1. V. Giscard d'Estaing: discursul din 27 ianuarie 1978

Din perspectiva schemei prototipice, putem considera acest pasaj de la sfârşitul discursului, aşa numit „al alegerii potrivite pentru Franța" ca fiind o secvență argumentativă completă"? Comparați descrierea acestui fragment (apărut în ziarul Le Monde din 30 ianuarie 1978) cu textul scurt al lui Raymond Queneau analizat în paginile 138-140. Eventual, aveți posibilitatea să reveniți asupra celor afirmate, în cap. 1 (p. 36).

> [...] Fiecare din aceste întrebări are răspunsul clar. Nu pot să vi-l dictez eu pentru că suntem într-o țară liberă, dar nici nu vreau ca nimeni, şi spun bine nimeni, să mai aibă ocazia vreodată să spună că va fi fost înşelat. [...]

Textul 4.2. Racine: Bérénice

Studiaţi mişcarea argumentativă a versurilor de la 371 la 386 din scena 2, actul II din Bérénice:

PAULIN
C-o fi temei ori toană, să ştii, Măria ta,
Pe ea împărăteasă, Roma n-o va vra.
Graţia-i ştiută şi ăstor mîini fine
Tot Imperiul pare a li se cuvine.
Ai crede, chiar, că romană-i a sa inimă,
Plină de virtuţi – dar e regină, Măria Ta.
Iar Roma nu va să schimbe vechea lege,
Sînge cu alt sînge să lase să se lege
Nici n-ar recunoaşte pe-ai săi bastarzi vreodat'
Născuţi dintr-o-nsoţire de neacceptat
Preabine ştii cum, pe ai săi regi blestemînd,
Roma, cu nume-atât de nobil şi de sfînt
Le jură, pe vecie, o ură oarbă.
Şi de fu Cezarilor supusă roabă,
Astă ură, chezaşă de-a sa mîndrie,
În mintea tuturor rămîne pe vecie.

Textul 4.3. Thomas Morus: *Utopia*

Pentru a studia mişcarea argumentativă din fragmentul extras din Utopia *de Thomas Morus, încercaţi să analizaţi diferitele secvenţe argumentative prezente aici, iar mai apoi încercaţi să schematizaţi mişcarea generală.*

> Dar, ajunşi aici, ca să nu cădeţi cumva în greşeală, socotesc că e un loc care trebuie cercetat cu mai multă luare aminte. Într-adevăr, s-ar putea crede că munca zilnică mărginită la şase ceasuri trebuie să ducă la o anumită lipsă de lucruri necesare: aceasta este însă atât de departe să se întîmple, încât cele şase ceasuri de muncă zilnică nu numai că ajung să dea tot ce se cuvine pentru îndestularea nevoilor şi pentru înlesnirea traiului, dar pe deasupra dau şi un prisos; acest adevăr îl veţi înţelege lesne, dacă vă veţi gîndi la marele număr de oameni trîndavi ce se află la alte neamuri. Mai întâi, aproape toate femeile, care alcătuiesc jumătate din întreaga populaţie, iar acolo unde muncesc femeile, majoritatea bărbaţilor sforăie în locul lor. Apoi, droaia numeroasă şi leneşă de popi şi de călugări! Mai puneţi la socoteală pe toţi bogătaşii, mai ales pe marii proprietari de pămînturi, aşa-numiţi oameni de neam şi nobilii; adăugaţi la aceştia servitorimea lor, adică toată acea adunătură de pierde-vară în livrea şi, în sfîrşit, puneţi potopul de cerşetori voinici şi zdraveni ce-şi ascund lenea

BCU CLUJ / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

făcînd pe bolnavii; veți găsi astfel că numărul celor care, prin munca lor, se îngrijesc să îndestuleze trebuințele neamului omenesc, e mult mai mic decât vă închipuiți.

Acum, faceți socoteala cât de puțini dintre cei care muncesc se îndeletnicesc cu lucruri de folos, de vreme ce azi măsurăm totul în bani, iar o mulțime de meșteșuguri stau cu totul și cu totul în slujba luxului și a desfrîului! Dacă însă toți lucrătorii care se îndeletnicesc acum cu meseriile lor ar fi împărțiți între cele câteva meșteșuguri pe care le cer nevoile adevărate ale firii omenești, belșugul de lucruri trebuincioase ar fi așa de mare și ele ar fi deci atât de ieftine, încât lucrătorul n-ar mai putea trăi de pe urma muncii lui. Dar dacă cei care acum se îndeletnicesc cu meserii nefolositoare – socotind și ceata trîndavă a celor ce nu fac nimic, dintre care unul singur înghite din rodul muncii altora cât doi lucrători – ar fi cu toții întrebuințați la munci folositoare, vă dați seama că oamenii aceștia ar avea mai mult timp decât ar fi nevoie pentru a produce tot ceea ce oamenii sunt ispitiți să dorească din nevoia și deprinderea unei vieți înlesnite (ba chiar și din plăcerea întemeiată pe natură și adevăr); aceasta se vede limpede din ceea ce se întîmplă în Utopia.*

---

* Thomas Morus, *Utopia*, Editura Științifică, București, 1958; traducere de Elefterie și Ștefan Bezdechi, pp. 92-93. (n. tr.)

Capitolul 5

Prototipul secvenței explicative

> *Termenul „a explica” desemnează activități foarte diferite între ele. A explica un anumit punct de vedere, a explica o pagină din Proust și a explica cum se prepară orezul nu înseamnă, cu siguranță, același lucru. Este important deci să reașezăm totul într-o anumită ordine, chiar cu riscul de a lua, uneori, decizii arbitrare.*
>
> (Grize 1981: 7)

2. Explicativ, expozitiv și informativ

Din cauza acestor excese apărute în cadrul încercărilor de clasificări tipologice, s-a produs uneori o confuzie[29] între textul explicativ și textul expozitiv și chiar s-a vorbit foarte mult timp despre textul informativ. Așa stau lucrurile, de exemplu în *Instructions officielles françaises pour le Collège* (pagina 46 din ediția Livre de Poche). O definiție precum cea din Littré, lasă loc, la rândul ei, confuziei „ *Explicația*: 1. Discurs prin care se expune ceva în așa fel încât să poată fi înțeles, receptat. [...] 2. Ceea ce ajută la găsirea unei cauze, a motivului unui lucru dificil de înțeles. [...] 3. Justificare, clarificare. [...]”

Cartea lui B. Combettes și R. Tomassone, *Le Texte informatif, aspects linguistiques*, (Bruxelles, De Boeck-Wesmael, colecția Prisme, 1988) oferă câteva răspunsuri la aceste întrebări, pe care ne considerăm îndreptățiți să le punem, privind statutul tipului de text așa-zis „informativ”. În introducere, autorii recunosc că orice text este, până la un punct, informativ și că „termenul de «expozitiv» ar fi, fără îndoială, mai potrivit, în locul celui de «informativ», considerat a fi neclar” (1988: 6). Chiar dacă se decid, în cele din urmă, asupra folosirii termenului în sensul curent, aceștia fac foarte bine distincția dintre tipul de text informativ-expozitiv, de tipul argumentativ care vizează schimbarea unor opinii, reprezentări, şi textul informativ-expozitiv, care vizează mai puţin schimbarea unor convingeri, cât transferul unor cunoştinţe. De asemenea, îl delimitează şi de explicaţie:

---

[29] Este cazul propriilor mele afirmații din 1985 și 1987, pe care încerc să le corectez prin prezentul volum.

> A explica înseamnă, în opinia noastră, a avea o intenţie anume, fapt care nu trebuie confundat cu cel de a informa; textul explicativ are, fără îndoială, o bază informativă însă, în plus, se caracterizează prin dorinţa de a face să se înţeleagă anumite fenomene: de aici, prezenţa unei întrebări, implicite sau explicite, care constituie punctul de plecare al textului, pe parcursul căruia se va încerca găsirea unui răspuns. În textul informativ, în schimb, nu se urmăreşte stabilirea unei concluzii: el transmite date, bineînţeles organizate, ierarhizate [...], dar nu în scop demonstrativ. Nu este nicidecum vorba aici, în principiu, de a influenţa auditorul, de a-l conduce către vreo concluzie anume, de a justifica vreo problemă care ar apărea pe parcurs. (1988: 6)

Realizându-se clar distincţia dintre textul informativ şi cel explicativ, rămâne să facem pasul următor la care B. Combettes şi R. Tomasson nu s-au gîndit, adică cel de a considera textul informativ-expozitiv ca un gen de discurs enciclopedic care se bazează, în special, pe înlănţuirile secvenţiale, fie de tip descriptiv, fie de tip explicativ. Cu alte cuvinte, tipul aşa-zis „expozitiv” pare a fi definitiv exclus din clasificările prototipice. Acest punct de vedere este susţinut, în zilele noastre, şi de D. G. Brassart:

> Propunem deci ca expozitivul să nu fie considerat un tip textual sau secvenţial, ci să prezentăm aceste documente în funcţie de specificul de organizare propriu-zis textuală, fie ca descrieri, cum este de exemplu cazul fişelor de zoologie, aşa cum apar astăzi, în număr foarte mare, în enciclopedii, manuale, cărţi pentru copii, precum *Astrapi*, sau în reclame pentru o anumită marcă de ciocolată [...], fie ca explicaţii. (1990b: 34)

Într-un articol mai recent, B. Combettes, cu mult mai puţin clar decât în citatul de mai devreme, renunţă la ideea tipului de text explicativ în favoarea celui de „conduită” sau de „discurs” explicativ: „Observăm cum are loc o glisare: plecând de la importanţa unor situaţii de explicaţie se ajunge la ideea existenţei Textului Explicativ, ceea ce este cel puţin discutabil. Subliniez de altfel, aşa cum apare şi în revista *Pratiques*, ezitarea în a alege fie denumirea de *text* fie cea de *discurs* atunci când este vorba de „explicativ”, pe când „narativul”, „descriptivul”, „argumentativul” nu ridică, aparent, această problemă de instabi-litate, fiind caracterizate drept tipuri de *texte*.” (1990: 14-15)

Considerăm însă că ar fi potrivit să depăşim această problemă de instabilitate privind denumirile de „text” şi „discurs” explicativ, evitând doar să confundăm, aşa cum se întâmplă şi în cazul argumentaţiei, dimensiunile pragmatice şi discursive ale conduitei explicative, pe de o parte, cu textualitatea în care se înscrie o secvență explicativă, pe de altă parte.

Dacă, de cele mai multe ori, este citat cazul relatării unei experiențe pentru a se da un exemplu de suprastructură a textului expozitiv, aceasta se întâmplă din cauza unei nefericite confuzii care apare între secvență, pe de o parte, şi segmentarea unui enunț, într-un plan de text mai mult sau mai puțin fixat, pe de altă parte. În opinia mea, lucrarea lui W. Kintsch şi T. A. Van Dijk (1984: 117), care cuprinde schema relatării unei experiențe, reprezintă un plan de text care organizează un discurs teoretic, într-o ordine dată. Planul [INTRODUCERE + METODĂ + REZUMATE + DISCUȚIE] îndeplineşte, în acest caz, aceeaşi funcție de facilitare a lecturii şi de organizare a informației, întocmai machetei unui ziar (atât de greu de schimbat fără riscul de a pierde cititori). Nu există deci niciun motiv de a oferi un statut de structură prototipică, cel puțin la nivelul textual pe care îl am aici în vedere: organizarea secvențială a discursului.

Distincția făcută între expunere şi explicație corespunde diferenței dintre DE CE ? şi CUM? Majoritatea secvențelor care încep cu CUM nu sunt explicate. Astfel în exemplul de reclamă:

> **(1) Fiți un învingător cu noua maşină Civic 1.6 Vti**
>
> Cum să câştigi o Honda ? Nimic mai simplu: nu trebuie decât să treceți pe le noi şi vă aşezați la volanul maşinii dumeavoastră preferate, Honda, pentru o cursă de probă. Noua gamă a seriei Civic are în componență şapte versiuni compacte, a prototipului, cu avantaje în special pentru versiunea de lux, *full confort*. De exemplu, Civic 1.6 Vti în trei uşi (fotografiată mai jos), dotată cu un motor „sport VTEC", care dezvoltă 160 cp, cu direcție asistată, închidere centrală, decapotabilă şi cu numeroase alte opțiuni la prețul de numai 29 400 franci. Execuția şi finisajele, executate în cele mai mici detalii, sunt realizate din 80% materiale reciclabile. La revenirea din cursa de probă, vă rugăm să vă notați numele şi adresa pe buletinul de participare Grand Prix, introduceți-l în urnă şi aşteptați. Poate veți fi fericitul câştigător!
>
> Honda

putem foarte bine observa că textul nu răspunde decât la întrebarea „cum se face pentru...?", printr-o procedură descriptivă model: descriere de acțiuni întreruptă un moment de o descriere de stare („Noua gamă a seriei Civic..." aici cazul special al modelului Civic 1.6 Vti), apoi descrierea acțiunilor-rețetă se reia (plecând de la „întoarcerea din cursa de probă..."). Spre deosebire de ceea ce am scris în lucrările anterioare şi spre deosebire de Werlich, nu îmi pare deloc necesar să consider textele expozitive care încep cu interogativul CUM ca fiind variante ale prototipului explicativ.

Trebuie să spun câteva cuvinte şi despre ceea ce consider ca fiind o formă specială de explicaţie: *justificarea*. Mă voi rezuma însă la a prelua ideile lui J. B. Grize (1981b: 8), definind justificarea ca o formă de răspuns la întrebarea „de ce afirmăm aceasta ?" În timp ce explicaţia propriu-zisă trebuie considerată mai degrabă un răspuns la „de ce să fii / să devii aşa sau să faci aşa?" Cu alte cuvinte, justificăm cele spuse („*de dicto*") şi explicăm faptele („*de re*").

3. De la discursul explicativ la textul explicativ

Publicaţiile apărute cu privire la povestire, la descriere, la argumentaţie şi la dialog sunt în număr atât de mare, încât explicaţia pare, pe lângă aceste patru tipuri principale, o rudă săracă a lor. A trebuit să aşteptăm anii 1980 pentru apariţia unor studii despre discursul şi textul explicativ, care însă, de atunci, au început să fie din ce în ce mai numeroase şi mai bine conturate.

Mai întâi, au apărut teorii privind noţiunea de conduită explicativă – ca urmare şi folosind metodele analizei argumentaţiei – aparţinând cercetătorilor coordonaţi de Jean-Blaise Grize, în cadrul Centrului de Cercetări de la Universitatea din Neuchâtel. Dovada de netăgăduit a interesului arătat pentru studiile lor este faptul că primele apariţii din *Travaux du CdRS*, au fost rapid epuizate. Acestea cuprindeau articole precum: „Câteva consideraţii privind explicaţia" (nr. 36, 1980) şi „Discursul explicativ„ (nr. 39, 1981). La fel s-a întâmplat şi cu nr. 56, vol XIX din *Revue européenne des sciences sociales* (1981) care a cuprins contribuţiile importante ale lui J.-B. Grize („Logica naturală şi explicaţia"), Marie-Jeanne Borel („A arăta motivele. Un gen de discurs, explicaţia"), ca şi, între alţii, Joëlle Chesny-Kohler, despre aspectele explicative ale parafrazei şi Denis Miéville, despre discursul didactic în matematică. Vom cita şi articolele acestora din urmă: „Aspecte ale discursului explicativ" (Chesny-Kohler 1983) şi „Explicaţia în argumentaţie, abordare semiologică" (Borel 1981b).

În afara Şcolii de semiologie de la Neuchâtel şi a cercetărilor finale (Hempel, 1965), au devenit tot mai numeroase în special cercetările din domeniul didacticii. Revista *Pratiques* a dedicat acestei teme două numere: „Textele explicative" (nr. 51, 1986) şi „Discursurile explicative" (nr. 58, 1988), cu articole semnate de Danielle Coltier, Bernard Combettes, Jean-François Halté şi Anne Leclaire-Halt, la care voi face referire în mai multe rânduri aici. Trei numere din revista *Repères*, a Institutului Naţional de cercetare pedagogică franceză, au dezbătut problema explicaţiei: „Comunicarea şi explicaţia în şcoală" (nr. 69, 1986), „Discursul explicativ la clasă" (nr. 72, 1987) şi „Discursul explicativ, genul şi textul" (nr. 77, 1989). În fine, revista *Recherches*, a Asociaţiei franceze a profesorilor de franceză din Lille, a propus o ultimă încercare de rezolvare a acestei probleme, atât din punct de vedere teoretic, cât şi didactic, într-un număr intitulat „Explicația" (nr. 13, 1990) introducându-se, printr-o dezbatere între B. Combettes, M. Charolles , J.- F. Halté şi subsemnatul, tema locului ocupat de către explicație în reflecțiile privind tipologia textuală. Această scurtă trecere în revistă a principalelor publicații surprinde faptul că, în general, se ia în considerare discursul şi nu textul explicativ.

Astfel, din perspectiva semiologică, explicația este gândită în termeni pe care i-am putea numi pragmatici. M.-J. Borel îşi propune „să analizeze *indicii* care, în text, îi permit celui care interpretează să repereze o explicație, sau printr-o dinamică inversă, cu toate că asimetrică, să identifice *reperele* cu care producătorul textului jalonează traseul acesteia, astfel încât textul să poată fi calificat ca fiind explicativ" (1981b: 23). Această abordare clar discursivă se bazează, în plus, pe respingerea categorică a oricărei reflecții tipologice:

> O explicație nu poate avea un statut în sine, ea este, în esența sa, relativă. Una din dificultățile pe care le întâmpinăm, atunci când vrem să separăm un obiect de studiu de câmpul discursului, pentru a-l introduce într-o tipologie, este determinată de faptul că un tip de discurs nu dispune de o *realitate semiotică* atunci când este izolat de contextul său, de raporturile sale cu alte discursuri, de situațiile care îl determină şi în care se prezintă efectele sale. Acest lucru este valabil şi în cazul discursului explicativ. Un discurs nu poate fi delimitat întocmai cum delimităm un teren, nu poate fi demontat precum o maşină. Este un *semn* al unui ceva, *pentru* cineva, într-un context de semne şi de experiențe. Discursul este astfel un proces care, în derularea sa, „arată semne", adică furnizează mărci pentru a arăta de fapt maniera în care trebuie să-l înțelegem. (Borel 1981 b: 23)

Aceste observații, care, evident, cred că se justifică în totalitate din punct de vedere strict discursiv, explică foarte bine de ce am ținut să definesc, în introducerea acestei lucrări, limitele unor baze de tipologizare. Din perspectiva pragmatică şi discursivă a semiologiei, explicația este un act discursiv care presupune şi stabileşte în acelaşi timp un contact, ale cărui condiții pragmatice sunt rezumate astfel de J. B. Grize:

> 1.Fenomenul care trebuie explicat este incontestabil: este o constatare sau un fapt. Nimeni nu caută, într-adevăr, să explice ceva care nu este în prealabil însuşit. [...]
> 2. Acel ceva, despre care se vorbeşte, este incomplet. Mai mult, trebuie să se impună caracterul lacunar al acestei situații. Toți cei care au puțină experiență în predare cunosc foarte bine eforturile care trebuie depuse pentru a convinge auditoriul de faptul că întrebarea la care lecția trebuie să răspundă se impune cu adevărat.

> 3. Cel care explică se află în situaţia de a explica. Aceasta înseamnă că interlocutorul trebuie să-şi cunoască competenţele cognitive care se impun. Trebuie să fie neutru şi dezinteresat. Cu siguranţă, o explicaţie poate servi oratorului. El poate uza de aceasta pentru a argumenta şi, în mod special, pentru a-şi mări ceea ce Bourdieu numeşte „capitalul de autoritate". Însă datoria lui este de a fi obiectiv prin ceea ce explică. (1981 b: 9-10)

3. Prototipul secvenţei explicative

Aşa cum vom putea observa mai jos, J.-B. Grize recunoaşte că explicaţia are o textură specifică (1981: 11). În ciuda caracterului diferit al abordărilor noastre, găsesc o confirmare a ipotezelor mele de lucru în recentele luări de poziţie ale lui J.-B. Grize (*Logique et langage* 1990). După ce a recunoscut operativul DE CE ca fiind principalul criteriu de explicaţie (trebuie să notăm că operativul CUM are câteodată acelaşi rol), J.-B. Grize afirmă: „Problema care se impune acum este reperarea *secvenţelor* discursive explicative" (1990: 105; subl. n.). Trebuie să reţinem de aici că, rezumând studiul la analiza *secvenţelor explicative*, el adoptă un punct de vedere secvenţial, fondat pe recunoaşterea faptului că textul este o unitate prea eterogenă pentru a putea fi supusă reducţiei tipologice.

În opinia lui J.-B. Grize „structura generală a unei secvenţe explicative" (1990: 107) este următoarea: un prim operator [DE CE] determină trecerea de la schematizarea S-i, care prezintă un obiect complex (O-i), la schematizarea S-q, care ridică o problemă (obiect problematic O-q); urmează apoi un al doilea operator [PENTRU CĂ], care permite trecerea de la S-q la o schematizare explicativă S-e (O-e). Secvenţa explicativă a lui Grize este următoarea:

$$\begin{tikzcd} \begin{matrix}\text{S-i}\\ \text{[Q-i]}\end{matrix} \arrow[r, "\text{DE CE ?}"] & \begin{matrix}\text{S-q}\\ \text{[O-q]}\end{matrix} \arrow[r, "\text{PENTRU CĂ}"] & \begin{matrix}\text{S-e}\\ \text{[O-e]}\end{matrix} \end{tikzcd}$$

Dacă subliniem faptul că schematizarea iniţială (S-i) este de cele mai multe ori subînţeleasă, putem spune că această structură corespunde primei părţi din schema prevăzută de Danielle Coltier (1986: 8):

Faza interogativă + Faza de rezolvare + Faza concluzivă

Aceasta ne conduce către structura secvenţială de bază pe care o propuneam în *Pratiques* nr. 56 (1987a: 72) şi pe care o completez aici, ţinând seama de schimbarea iniţială facultativă despre care vorbeşte J.-B. Grize şi pe care o notez aici P. explic. 0 (adică macro-propoziţie explicativă 0):

BCU CLUJ / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Secvența explicativă prototipică:
0. Macro-propoziție explicativă 0: schematizare inițială
1. De ce X ? (sau Cum ?) Macro-propoziție explicativă 1: Problemă (întrebare)
2. Pentru că Macro-propoziție explicativă 2: Explicație (răspuns)
3. Macro-propoziție explicativă 3: Concluzie-evaluare

Primul operator [DE CE] introduce prima macro-propoziție, al doilea [PENTRU CĂ] aduce cu sine o a doua macro-propoziție, și regăsim, în general, așa cum observă D. Coltier, o a treia macro-propoziție care poate fi fie transferată la începutul secvenței, fie elidată (efect de elipsă), iar ansamblul, așa cum nota J.-B. Grize, este adeseori precedat de o descriere care corespunde unei schematizări inițiale destinate să aducă în prim-plan obiectul problematic pe care îl tematizează macro-propoziția pe care o voi nota cu [P. expl. 1].

Să observăm, drept prim exemplu de actualizare o secvenței prototipice, acest pasaj dintr-un articol de ziar elvețian romand, a cărui apartenență politică va fi ușor de interpretat de către cititor:

> [2]
> (a) Considerăm pertinente motivele invocate de Dl. Le Pen. (b) Nu este cazul însă și în ceea ce îl privește de Domul Levaï, și nici în ceea ce îi privește *pe toți* jurnaliștii care au comentat emisiunea, a doua zi.
> (c) De ce ?
> (d) Le Pen a protestat în zadar apărându-se, el *este* antisemit. (e) Este de dorit, trebuie să fie așa. (f) Vinovăția sa a fost dinainte recunoscută. (g) Justificările lui nu au nicio importanță [...]
> (h) Nu mai e nimic de făcut. (i) Domnul Le Pen urăște evreii.
> (j) Poate că familia Domnului Levaï a suferit din cauza nazismului. (k) Poate că dorește să se răzbune. (e) Poate că tresare atunci când întrezărește umbra fantomei „bestiei ticăloase". (m) Aceasta explică tonul său pasional. (n) Îl înțelegem foarte bine. [...]
>
> J. Perrin, *La Nation*, nr.1 254, 18-1-1986.

Sunt notate aici două secvențe explicative care se succed:

Secvența 1:
P. expl. 0: (a)
P. expl. 1: De ce (b) ?
P. expl. 2: Pentru că (d), (e), (f), (g), (h) și (i)
Secvența 2:
P. expl. 1: De ce (m) ?
P. expl. 2: Pentru că (j), (k) și (l)
P. expl. 3: (n)

Aceste două secvenţe se completează într-o oarecare măsură: prima cuprinde o introducere (P. expl. 0) care lipseşte în cea de-a doua, iar aceasta din urmă este închisă prin concluzia (P. expl. 3) care lipseşte în prima. Actualizarea incompletă, în cele două cazuri, a prototipului secvenţei explicative este, într-un fel, compensată prin înlănţuirea celor două secvenţe. Se observă aici mai ales diverse fenomene de plasare a operaţiilor şi de ordonare a macro-propoziţiilor. Operatorul DE CE poate fi foarte bine implicit (secvenţa 2), el poate, de asemenea, să apară în funcţie de conţinutul întrebării care se pune (secvenţa 1). Aceasta se situează, într-adevăr, după descrierea schematizării iniţiale P. expl. 0 (a) şi după schematizarea obiectului problematic P. expl. 1 (b). Urmează firesc (fără formularea explicită a operatorului DE CE) schematizarea explicativă (P. expl. 2) care aduce în prim plan obiectul explicat (O-e):

Secvenţa 1:
P. expl. 0: Propoziţia (a) = S-i [O-i]
DE CE
P. expl. 1: Propoziţia (b) = S-q [O-q]
(PENTRU CĂ)
P. expl. 2: Propoziţiile de la (d) la (i) = S-e [O-e]

Cea de-a doua secvenţă este ceva mai complexă. Trebuie, într-adevăr, ca obiectul problematic (O-q) să fie căutat în propoziţia (m) care subliniază, prin intermediul anaforicului „acesta" şi prin folosirea implicită a verbului „a explica", inversiunea ordinii macro-propoziţiilor. De acum, structura periodică ternară precedentă (propoziţiile j + k + l) constituie explicaţia (S-e) sau P. expl. 2 modalizată prin folosirea lui „poate". Propoziţia (n) este o concluzie-evaluare (P. expl. 3) reprezentativă. Avem îndoieli în ceea ce priveşte faptul că aceasta ar putea să închidă o mişcare argumentativă. Urmează un paragraf care ne dă o idee clară privind concluzia generală a textului: „Ceea ce înţelegem mai puţin este că el vine să ne dea lecţii de toleranţă. Se poate uşor observa că aceste principii frumoase se clatină la prima atingere. Este de ajuns să planeze asupra lui o suspiciune de antisemitism pentru a fi calificat ca fiind de rea credinţă."

Este evident că aceste două secvenţe explicative sunt surprinse într-o mişcare argumentativ-polemică mai generală pe care analiza articolului, în ansamblu, nu ar putea fi capabilă să o descrie. Fără a merge până acolo, mă voi mulţumi să spun câteva cuvinte despre funcţia pragmatică a utilizării acestei forme secvenţiale explicative. Aşa cum notează M.-J. Borel, într-o analiză din perspectivă discursivă, prin recurgerea la explicaţie, se permite locutorului să apară în postura de simplu martor, observator obiectiv al faptelor: „A explica presupune o distanţare a locutorului, un fel de descentrare în raport cu valorile, un refuz de investire subiectivă" (1981b: 24). Acesta este şi sensul mişcării din cea de-a doua secvenţă. Prin investiţiile de ordin afectiv atribuite lui D. Levaï, locutorul poate să-şi permită luxul de a-şi pune masca obiectivităţii şi de a încheia, pretinzând că înțelege (propoziția n): „Subiectul care explică și construiește imaginea unui *martor* și nu cea a unui agent al acțiunii" (Borel 1981b: 24). A se adresa celui care nu caută o formă de evaluare a ceea ce spune, dar care își folosește întreaga capacitate de înțelegere în mod obiectiv, acesta este sensul oricărei *strategii explicative*. Aceste câteva observații arată că abordările textual-secvențiale și discursive pot să se completeze reciproc, mai subliniez aici doar că nu îmi pare necesar să le situăm într-o opoziție radicală și nici să le confundăm.

Ar fi potrivit acum să subliniem caracterul eliptic al majorității textelor explicative. J.-B- Grize (1990: 17) citează un exemplu care nu presupune prezența unei macro-propoziții concluziv-evaluative [P. expl. 3] și care nu dă explicit operatorii [De ce?] și [Pentru că]. Apare doar în două paragrafe care corespund exact primelor două macro-propoziții.

> (3)
> S-a observat că un cleşte pentru foc sau alte obiecte din fier, care sunt aşezate de obicei într-o poziție verticală, sau bara de fier a unui clopot, capătă cu timpul o forță magnetică destul de uşor de perceput; de asemenea, s-a observat că o bară de fier, aşezată în poziție verticală şi bătută cu un ciocan, sau înroşită în foc şi, mai apoi introdusă în apă rece, în aceeaşi poziție, verticală, prezintă proprietățile unui magnet, fără ca prin preajmă să existe vreunul.
> Pentru a afla explicația acestui fenomen, V.A. nu trebuie decât să-şi amintească că pământul este un magnet şi că, în consecință, este înconjurat de o forță magnetică a cărei direcție este indicată, din orice loc, de înclinarea acelor magnetice; dacă o bară de fier deci va sta mai mult timp în poziție verticală nu trebuie să fim surprinşi că aceasta va deveni magnetică. Am observat, de asemenea, că acele magnetice indică la Berlin o înclinare de 72° ceea ce este valabil pentru aproape întreaga Europă, cu o marjă de 18° poziție verticală; astfel poziția verticală nu diferă mult de direcția câmpului magnetic: o bară de fier care a fost pusă mult timp în poziție verticală va fi prinsă în câmpul magnetic şi primeşte, în consecință, o forță magnetică. (L. Euler, *Lettre à une Princesse d'Allemagne sur divers sujets de physique et de philosophie*, Berne, 1775).

În primul paragraf se arată un număr de fapte care ridică nişte probleme („S-a observat că..."): cum se face că obiectele citate, aşezate într-o anumită poziție au anumite proprietăți magnetice, fără ca în apropiere să existe niciun fel de magnet ?

Aşa cum se arată în cel de-al doilea paragraf: „Pentru a avea explicația acestui fenomen" un PENTRU CĂ poate răspunde la un DE CE implicit al paragrafului precedent. Natura rațională a explicației este polemică prin prezența conectorilor „astfel" şi „de aceea". J.-B. Grize (1990: 107-108) distinge totuşi aici trei sub-schematizări: (S-i) prezintă un direct complex (O-i): { cleşte de foc, obiect de fier, bară de fier, obiecte magnetizate}, se dă P. Expl. 1: {cleşte de foc, obiecte de fier, bară de fier, obiecte magnetizate, *aceasta fără ca vreun magnet să se afle prin apropiere*}; în fine, schematizarea explicativă (S-e), în ultima macro-propoziţie P. Expl. 2, adaugă un nou element fascicolului constitutiv al obiectului problematic: { cleşte de foc, obiectul de fier, bara de fier, obiectele magnetizate, fără ca prin apropiere să fie vreun magnet, obiecte situate în câmpul magnetic terestru} (O-e).

Există numeroase enciclopedii care se rezumă la a descrie fenomenul magnetismului terestru. Un paragraf interesant poate fi găsit pe acelaşi subiect în „Geografia fizică", ediţia 1988 din Quid:

> (4)
> *Cauzele magnetismului terestru.* Fenomenul de magnetizare a rocii terestre apare doar pe anumite zone şi doar la suprafaţă, ceea ce se explică prin faptul că roca îşi pierde proprietăţile magnetice atunci când se depăşeşte o anumită temperatură (punctul Curie). Intensitatea câmpului este dată de o autodinamică, rezultată din mişcarea de rotaţie a pământului, şi se realizează prin deplasarea materiei conductoare în nucleul lichid. Energia care întreţine această dinamică rezultă din: 1. forţa lui Arhimede produsă de diferenţa de temperatură; 2. energia de gravitaţie obţinută prin pătrunderea unor materiale grele în stratul de suprafaţă sau în nucleu. (Robert Laffont 1988: 81)

Prezenţa verbului a explica („nu poate fi explicat") de la începutul acestui capitol presupune clar că dezvoltarea subiectului este un răspuns implicit la întrebarea: „(Care sunt) cauzele magnetismului terestru" (P. Expl. 1). Un prim răspuns dat vine cu o explicaţie insuficientă. Urmează apoi ipoteze prezentate în mod explicit ca răspunsuri- P. Expl.2 posibile: „trebuie să fie", „ar veni fie să...fie să". Nici aici nu există nicio conluzie-P. Expl. 3 care să evalueze caracterul complet al răspunsului adus.

La fel de eliptic, şi totuşi construit după modelul secvenţei explicative, este poemul din volumul *Ziaux* al lui Raymond Queneau, intitulat „Explicaţia metaforelor", citat mai jos. Nu dau decât primele patru strofe, deoarece două blocuri a câte patru strofe reiau mai apoi în două rînduri exact aceeaşi structură:

(5)
Departe de timp şi spaţiu un om se rătăci,
Subţire ca un fir de păr, magnific ca o auroră,
Şi nara-i fumegândă şi ochiul răzvrătit.
Cu mâinile-ntinse decorul pipăiră.

– Dar el nici nu era. Dar care-i sensul, uimit se va întreba,
Ce-ar vrea să zică aici metafora
„Subţire ca un fir de păr, magnific precum aurora
Şi cum adică-i tridimensională nara

Dacă vorbesc de timp, el nici nu poate fi,
Dacă vorbesc de spațiu, pe dată-a dispărut,
Dacă vorbesc de un om, curând el va muri,
Dacă vorbesc de timp, ființa lui deja a și tăcut.

Dacă vorbesc de spațiu, un zeu s-aruncă și-l alungă
Dacă vorbesc de ani, e ca să îi distrugă
Dacă ascult tăcerea, un zeu strigă la rugă
Iar strigătele lui îmi pun sorții pe fugă.

Raymond Queneau, *Les Ziaux*

Primele patru versuri și începutul versului 5 descriu o situație pe care o vom considera că formează prima macro-propoziție (P. Expl. 0). Întrebarea corespunde celei de-a doua strofe care aduce cu sine problema-P. Expl. 1. Răspunsul-P. Expl. 2 apare aici ca o justificare („de dicto"), întotdeauna desfășurată în doi timpi. O ipoteză de tip: [Dacă propoziția p] insistă asupra caracterului justificativ al „explicației metaforelor" ea este urmată de o apodoză de tipul: [E pentru că propoziția q] de tipul „Dacă vorbesc de ani, e ca să îl distrugă". Inutil să mai amintim de faptul că absența concluziei- P. expl.3 are un rol considerabil pentru întreaga interpretare a poemului!

Mai simplă, reclama următoare îmi pare că urmează îndeaproape modelul prototipic:

(6)
Mașina de spălat de la Lacul de Gaube

(a) Undeva, la mare altitudine, în Pirinei, la poalele muntelui Vignemale, se află lacul de Gaube. (b) Nici vorbă să se poată ajunge până acolo cu mașina, căci doar o cărare îngustă e singura cale de acces.
(c) Totuși, pe malul lacului, se află o mică pensiune: cea a Doamnei Seyrès. (d) Iar în această pensiune se află o mașină de spălat Radiola. (e) De ce o Radiola?
(f) Să ascultăm explicațiile Doamnei Seyrès:
(g) „Chiar și în acest loc avem nevoie de o mașină de spălat. (h) În primul rând pentru noi, pentru hainele noastre.
(i) Și apoi cu toate că suntem izolați, într-o pensiune trebuie să spălăm tot timpul prosoape și fețe de masă."
(j) „Doar că avem nevoie de o mașină care să nu se strice prea repede. (k) Pentru că le-ar fi foarte greu depanatorilor să urce până aici."
(l) „Atunci avem nevoie de o mașină care să reziste. (m) Noi, dintotdeauna am avut o Radiola. (n) Și niciodată nu am avut probleme cu ea."
(o) La Radiola însă, nu doar mașinile de spălat nu au probleme: mașinile de spălat vasele, aragazele, frigiderele și congelatoarele sunt făcute ca să dureze, întocmai mașinii de spălat de la lacul de Gaube.

Radiola
Aparate electrocasnice fără probleme

BCU CLUJ / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

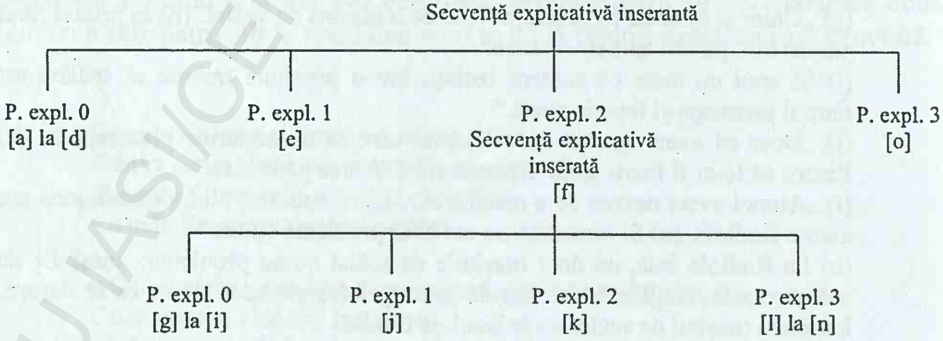
Primele două paragrafe sunt dominate de un proces descriptiv care situează o primă reprezentare (schematizarea S-i a lui J.-B. Grize, P. expl. 0 afirm eu). Prin incluziuni succesive de tip metonimic, facem trecerea de la Pirinei la muntele Vignemale, apoi lacul de Gaube şi pensiunea Doamnei Seyrès, pentru a ajunge, în sfârşit, la maşina de spălat Radiola. Dar, în locul unei descrieri clasice a acestui obiect (tema-titlu declarată în enunţul-titlu aparţinând reclamei), apare clar o secvenţă explicativă cu rolul unic, se pare, de a afirma o calitate: rezistenţa (cu formulări diferite: „care să nu se strice”, „care să reziste”, „niciodată nu am avut probleme”). Putem spune că, în acest text, descrierea este dominată de dinamica explicativă prezentată în enunţul în care apare principala calitate ce poate constitui tema-titlu. Secvenţa explicativă propriu-zisă (P. expl.1) începe prin formularea unei întrebări (obiectul problematic O-q), „De ce o Radiola ?” Discursul direct are funcţia de a da răspunsul la această întrebare (P. expl. 2), în timp ce ultimul paragraf prezintă o concluzie (P. expl. 3) care vine să lărgească evantaiul de aplicaţii posibile ale acestui răspuns.

Întregul răspuns (P. expl. 2) dat discursului direct (introdus prin propoziţia f) apare, de fapt, ca o secvenţă completă, inserată în mişcarea explicativă pe care tocmai am descris-o.

Secvenţa inserată:

P. expl. 0: (g), (h), (i)
= avem nevoie de o maşină de spălat.
P. expl. 1: De ce (j) ?
P. expl. 2: Pentru că (k)
P. expl. 3: Atunci concluzia (l), (m), (n)

Se dă următoarea structură textuală:



4. Probleme de eterogenitate

Într-un scurt articol din numărul 13 al revistei *Recherches*, Isabelle Delcambre (1990: 152-153) evidențiază diferențele dintre descriere și explicație, propunând compararea a două texte care în care se prezintă delfinii:

(7)
[...] [a] Delfinul este foarte bine dotat, din punct de vedere fizic, pentru a putea înota cu ușurință. [b] Coloana vertebrală alungită, spre coadă, o aripă orizontală care propulsează corpul animalului, astfel încât poate ajunge, pe alocuri, până la 40 de km / oră. [c] O adevărată torpilă vie. [d] Secretul agilității sale ? [e] Pielea sa. [f] Atunci când un animal se deplasează în apă, aceasta îi împiedică înaintarea prin formarea unor mici vârtejuri de-a lungul corpului. [g] Pielea este netedă și suplă, lăsând ca apa să treacă cu ușurință pe laterale. [h] Micile vârtejuri care de obicei se formează în timpul înotului dispar ca prin minune.

Extras din *Sciences et Vie Juniors* nr. 17, 1990.

(8)
[...][a] În 1936 naturalistul J.E. Gray a lansat faimoasa sa teorie care se bazează pe un paradox și care spune că, dacă luăm în calcul lungimea și forma delfinilor, cât și dispunerea masei lor musculare, ne dăm seama că aceștia nu ar putea să atingă viteza pe care o ating în mod normal! [b] Mai mult, nici măcar nu ar fi posibil să sară !
[c] Or, toată lumea știe că aceste animale fac salturi chiar foarte reușite... [d] Cum poate fi explicată această inadvertență dintre calculul teoretic al specialiștilor în hidrodinamică și realitatea evidentă, care nu poate fi contrazisă. [e] Cu privire la aceasta, au fost emise mai multe ipoteze. [f] Una dintre ele se referă la calitățile specifice ale pielii cetaceelor. [g] Ceea ce încetinește în mod obișnuit înaintarea obiectelor în mediul fluid (apă sau aer) sunt vârtejurile pe care tocmai această dinamică le creează. [h] Or, pielea delifinilor și a rudelor lor apropiate au proprietatea de a lua forma dorită, în mod reflex, tocmai pentru a impiedica formarea acestor turbulențe parazitare. [i] Ceea ce determină ca apa să treacă cu ușurință de-a lungul corpului [j] și explică performanțele lor extraordinare. [...]
(Text găsit într-un bilet, scris pe verso, care reprezenta factura de corespondență pe care comandantul Cousteau o trimitea peste tot în Franța)

Isabelle Delcambre consideră că textul (8) reprezintă „un text tipic explicativ" (1990: 156). Într-adevăr, putem considera că paradoxul P. Expl. 0 este prezent în propozițiile [a], [b], [c] și că [d] constituie prima macro-propoziție P. Expl. 1. Răspunsul (P. Expl.2) este dat în propozițiile [e] și [i] iar concluzia (P. Expl. 3) în propoziția [j].

În textul (7), care abordează totuşi aceeaşi temă, nu regăsim aceeaşi structură. Descrierea domină clar în propoziţiile [a], [b] şi [c] (reformulare metaforică reprezentativă). Urmarea acestei descrieri este totuşi ceva mai complexă. Întrebarea retorică [d] se referă la proprietatea („rapiditatea") exprimată în propoziţia [d] şi reformularea metaforică [c]. Răspunsul [e] este dat de revenirea la o singură parte din întreg (animal) – un procedeu de subtematizare clasică, în descriere – pielea sa. Comparaţia (propoziţia [f]) ne permite să stabilim relaţia cu proprietatea enunţată în propoziţia [g]. Se observă totuşi o operaţie de contaminare a descrierii prin intermediul unui scurt segment de structură explicativă: problema enunţată în [d] găseşte un răspuns în [e], înainte de a fi enunţată din nou în [f], regăsind răspunsul în [g] şi [h]. Trebuie reţinut aspectul de mixaj al textului (7): descrierea este, într-un fel, pusă în mişcare prin micro-înlănţuirile de natură mai degrabă explicativă, decât descriptivă. Ceea ce predomină este descriptivul, dar filonul explicativ are drept consecinţă o compoziţie cu mult mai puţin clară decât această descriere, extras din textul ce apare pe o fişă despre un animal marin, în care nu mai există nici urmă de secvenţă explicativă:

> (9)
> Pinguinii, aceste păsări ciudate care trăiesc în mările sudice şi în regiunea antarctică, sunt extraordinar de bine adaptaţi la viaţa în apă. [...] Cei mai rapizi pot atinge viteza maximă cuprinsă între 40 şi 45 km/h. Atunci când înoată repede, ei se autopropulsează, precum delfinii, înotând foarte aproape de suprafaţă, ridicând uşor capul, în ritm regulat, pentru a putea respira.
>
> Corpul lor este masiv dar alungit; greutatea scheletului fiind destul de mare, densitatea lui este foarte apropiată de densitatea apei, ceea ce reprezintă un avantaj pentru înotul sub apă, la o mai mare adîncime. [...]
>
> Aparatul propulsator este format din aripi, ale căror oase au aspect plat şi sunt solid articulate, formând adevărate rame, asemănătoare aripilor cetaceelor. Sternul prezintă aspectul unei carene de care se ataşează o masă musculară foarte puternică. Acest aparat propulsor va permite pinguinului să facă accelerări spectaculoase şi salturi înalte, astfel încât poate atinge marginea unei banchize care are 2 sau 3 metri înălţime. Atunci când înoată repede, aripile sale au 200 de bătăi pe minut. Labele, în formă de evantai, întinse înspre spate, au rolul unui dispozitiv de direcţie, la fel precum coada foarte scurtă. În ciuda greutăţii, pinguinii pot, de asemenea, să plonjeze de la o înălţime considerabilă; sternul lor protejează abdomenul de efectul şocului.

Etude zoologique, Editions Rencontre, Lausanne, 1977

Complexitatea şi eterogenitatea formelor uzuale ale secvenţelor explicative constituie cauza polemicilor cu adversarii oricărui demers tipologic privind textul. Un text precum cel din exemplul (7) prezintă un caracter atât de eterogen, încât nu poate fi considerat drept manifestare a unui prototip dat. Nu am putea, numai din această cauză, să ne îndoim de utilitatea unei reflecţii tipologice, însă prin aceasta se confirmă doar că textele reale actualizează într-un fel, mai mult (textele (8) şi (9), de exemplu) sau mai puţin clar (textul (7) mai ales) prototipul de bază pe care îl au în memorie locutorii.

Teza pe care o susţinem în prezenta lucrare ne permite, de asemenea, să depăşim şi alte dificultăţi. Modelul secvenţial ne determină să observăm cu atenţie şi modul de inserare a secvenţelor eterogene: prezenţa unei explicaţii într-o povestire sau a unei povestiri într-o explicaţie, de exemplu. Cu privire la aceste două niveluri textuale, cel al povestirii şi cel al explicaţiei, fac trimitere la un foarte bun articol semnat Anne Leclaire-Halté: „Explicaţie şi povestire în textele de ficţiune” (*Pratiques*, nr. 67, 1990). Noţiunea de „buclă explicativă” ca discurs secundar (cf. Halté, 1988) corespunde conceptului pe care eu îl numesc secvenţă inserată într-o secvenţă inserantă de alt tip (aici narativ). O secvenţă explicativă poate fi dezvoltată cu certitudine într-un ansamblu narativ (a se vedea aici exerciţiul care se referă la romanul *Spledeurs et misères des courtisanes*, însă şi o povestire poate să fie inserată într-o secvenţă explicativă (şi aceasta, la rândul ei, inserată într-un ansamblu de alt tip) cu rolul de macro-propoziţie 2-Răspuns. Este ceea ce se întâmplă şi în finalul discursului lui V. Giscard d’ Estaing, la care m-am referit în câteva rânduri.

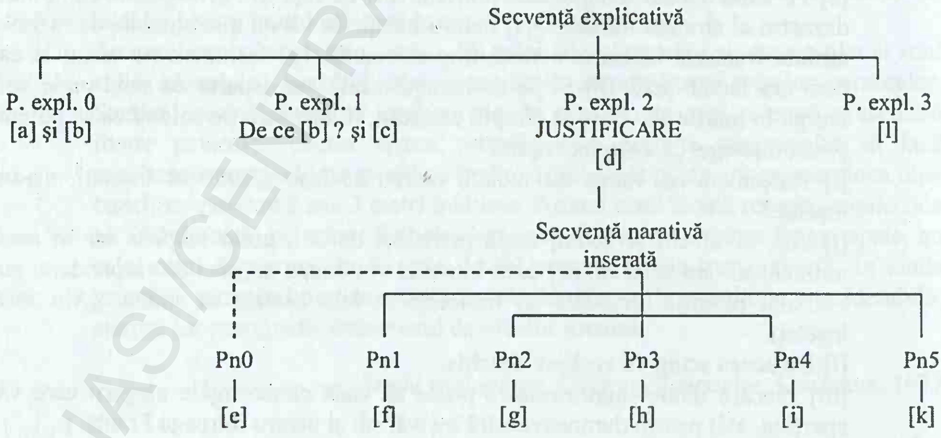
> (10)
>
> [...] [a] Dragi cetăţene franceze şi cetăţeni francezi, am vorbit până acum despre cea mai bună alegere pentru Franţa. [b] Am vorbit, cum v-aţi dat seama, cu o oarecare gravitate în ton. [c] Trebuie să vă spun de ce, [d] şi, de aceea, vă voi povesti, o întâmplare din copilăria mea.
>
> [e] Pe când aveam treisprezece ani, am fost de faţă în Auvergne la cumplitul dezastru al armatei franceze. [f] Pentru băieţii de vârsta mea, înainte de război, armata franceză însemna o forţă impresionantă. [g] Iar acum ne uitam la ea cum era făcută praf. [h] Şi pe drumeagul acela, nu departe de satul unde voi merge în martie să votez ca simplu cetăţean, îi întrebam pe soldaţi ca să putem şi noi înţelege: „Ce s-a întâmplat?”
>
> [i] Răspunsul ne venea tot atunci, mereu acelaşi: „Am fost înşelaţi, ne-au înşelat.”
>
> [j] Am în urechi şi acum, după patruzeci de ani, acest răspuns iar în acel moment mi-am spus că, [k] dacă într-o zi voi ocupa un post de răspundere, nu voi mai permite niciodată ca francezii să aibă ocazia să spună: „Am fost înşelaţi.”
>
> [l] De aceea acum vă vorbesc deschis.
>
> [m] Fiecare dintre dumnevoastră poate să vadă consecinţele alegerii care vă aparţine, atât pentru dumneavoastră înşivă, cât şi pentru întreaga Franţă. [...]

Text apărut în ziarul *Le Monde* din 29-30 ianuarie 1978.

După patruzeci de minute, preşedintele Republicii Franceze de la acea vreme îşi întrerupe discursul pentru a da, în mod vizibil, un ton solemn la ceea ce avea să rostească. În discursul său există, mai întâi, o primă schematizare (S-i = P. Expl. 0): propoziţia (P. Expl. 1) aduce cu sine o schematizare unei problematici (S-q) care se verifică prin operatorul DE CE: „[b] Am vorbit, după cum aţi putut deja să vă daţi seama, cu o oarecare gravitate în ton. [c] Trebuie să vă spun de ce." Găsim aici mai degrabă un proces de justificare (care se referă la actul *de a spune*), decât de explicaţie. În locul unui Răspuns-justificare (P. Expl.29, s-a optat pentru inserarea unei secvenţe narative (povestirea autobiografică pe care o analizez în *Le Texte Narratif*, Nathan 1985, pp. 186-200): „[...] de aceea vă voi povesti o întâmplare din copilăria mea."

Funcţia povestirii inserate este aceea de a servi în mod clar acestei justificări, aceea de a răspunde la o problemă, de a oferi un răspuns problemei ridicate în P. Expl. 1. Aşa-zisa *încheiere* din povestire, care corespunde macro-propoziţiei P. Expl. 3, arată o revenire la nivelul secvenţei explicative inserate: „ [l] Iată de ce v-am vorbit deschis." Trecerea care are loc, de la *gravitate* la *claritate*, corespunde unei concluzii-evaluare internă şi intervine după o concluzie-evaluare externă: aplauze îndelungate care au izbucnit chiar la sfârşitul povestirii. Aşa cum de altfel am arătat şi am amintit mai devreme, scurta povestire autobiografică are doar funcţia de „răspuns- P. Expl.2". Trebuie să considerăm această funcţie de justificare în raport cu importanţa operaţiei de legitimare despre care am vorbit mai devreme.

Se dă următoarea structură textuală:



5. Exerciții de analiză secvențială

Textul 5.1. Revenirea la povestirea etiologică

Aplicați pe textul povestirii de la paginile 86-87 modelul secvenței explicative. Putem defini povestirea etiologică ca fiind o relație de dominantă (a se vedea pagina 40 în care se vorbește despre această noțiune) care leagă aici structura explicativă de structura narativă ? Poate fi aici vorba de o operație de inserare ?

Textul 5.2. Balzac: Mersul ocnașului

În partea a patra a romanului Strălucirea și suferințele curtezanelor, Balzac întrerupe un moment firul narativ pentru a explica despre ce vorbesc delincvenții care îl privesc pe J. Collin, alias Vautrin, alias Înșeală-Moartea, deținut care se află la poartă[31]*:*

> (12)
> „– Nu e popă, îi zise Firișor-de-Mătase lui La Pouraille, *e edec vechi.* Ia te uită cum trage la dreapta!
>
> Trebuie să explicăm aici, căci nu toți cititorii au avut ideea să viziteze o pușcărie, că fiecare ocnaș e legat cu altul (totdeauna unul bătrîn cu unul tînăr) cu un lanț. Greutatea lanțului acesta nituit de un inel deasupra gleznei, e așa de mare, încât într-un an de zile îl face pe ocnaș să capete pentru toată viața un defect de mers. Silit să pună într-un picior mai multă forță decât în celălalt ca să-ți treacă *brățara,* așa cum i se spune la ocnă acestei bucăți de fier, condamnatul capătă, fără să se poată dezbăra de ea, obișnuința acestei sforțări. Mai tîrziu, cînd nu-și mai trage lanțul, se întîmplă cu această cătușă ca și cu picioarele tăiate care-l dor și mai departe pe amputat, ocnașul își simte mereu veriga, nu mai poate scăpa niciodată de acest tic al mersului. În limbajul poliției, *trage la dreapta.* Semnul acesta cunoscut de ocnași între ei, ca și de agenții de poliție, dacă nu ajută la recunoașterea unui ocnaș, cel puțin o întregește.
>
> La Înșeală-Moartea, evadat de opt ani, mișcarea aceasta slăbise mult; dar, în urma cugetării care-l absorbea, umbla cu pași atât de înceți și de solemni, încât oricât de slab îi era viciul de mers, trebuia să izbească un ochi atât de ager ca al lui La Pouraille. De altminteri, e ușor de înțeles că ocnașii, necontenit împreună la ocnă și neavînd de observat decât pe ei înșiși, și-au

---

[31] Preiau acest exemplu dintr-un articol apărut în nr. 13 din *Recherches* : „Identifier et écrire les textes explicatifs au L.P.", de Brigitte Hibert-Hocquet și Guislaine Luccini-Monteil (1990).

studiat în aşa măsură chipurile, încât cunosc anumite obişnuinţe care scapă duşmanilor lor sistematici: spionii, jandarmii şi comisarii de poliţie.*

Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes*

Arătaţi dacă se poate vorbi aici de o pauză explicativă, aşa cum în capitolul 3 s-a vorbit de pauză descriptivă. Putem considera pasajul ca fiind o actualizare canonică a prototipului explicativ ?

Textul 5.3. Jules Verne preluat într-un manual de ştiinţe ale naturii

Am avut ocazia, în mai multe rânduri (Adam 1985b: 43 şi 1987a: 72-73) să prezint următorul text – pe care l-am găsit într-un manual de ştiinţe ale naturii, într-un articol consacrat „proprietăţilor fizice ale materiilor" – ca exemplu reprezentativ pentru explicaţie. După cele ce am afirmat până aici, aţi putea fi atât de categorici, în această privinţă, precum am fost şi eu în teza propusă de mine ?

(13)
O aventură la Polul Nord...

Căpitanul Hatteras, doctorul şi însoţitorii iau parte la o expediţie pentru explorarea regiunii de la Polul Nord. Tocmai au terminat de ridicat un adăpost de gheaţă dar nu mai au niciun pic de hrană; iată însă că un urs înfometat îi urmăreşte: ce e de făcut? Au rămas şi fără gloanţe!

– Mâine, spuse el, voi ucide acest urs!
– Mâine? Făcu Johnson, care părea că iese dintr-un coşmar.
– Mâine!
– Dar n-aveţi gloanţe!
– Mi le voi fabrica singur.
– N-aveţi plumb!
– Nu, dar am mercur!
Şi, spunând acestea, doctorul luă termometrul; în interior arăta cincizeci de grade peste zero! Doctorul ieşi afară, puse instrumentul pe un bloc de gheaţă şi se întoarse imediat. Temperatura de afară era de cincizeci de grade sub zero!
– Pe mîine, îi spuse el bătrînului marinar; dormi şi aşteaptă răsăritul soarelui.
Noaptea trecu în chinurile foamei; numai şeful de echipaj şi doctorul reuşiră să-i potolească pe ceilalţi, dîndu-le puţină speranţă.

---

*Honoré de Balzac, *Strălucirea şi suferinţele curtezanelor*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1968, traducere de B. Theodor , pp. 447-448. (n.tr.)

A doua zi, odată cu primele raze ale zilei, doctorul, urmat de Johnson, se repezi afară şi alergă la termometru; tot mercurul se strînse în balonaş, sub forma unui cilindru compact. Doctorul sparse instrumentul şi scoase din el, cu degetele sale pe care prudent, şi-a pus mănuşile, o adevărată bucată de metal, foarte puțin maleabilă şi de o mare duritate. Era un glonț veritabil.
– Ah! Domnule Clawbonnu, exclamă şeful de echipaj, iată un lucru minunat! Sînteți un om grozav!
– Nu, prietene, răspunse doctorul, sînt doar un om înzestrat cu o memorie bună şi care a citit mult.
– Ce vreți să spuneți?
– Mi-am amintit, în legătură cu un fapt pomenit de Căpitanul Ross, în relatarea călătoriei sale; el spunea că ar fi găurit o scîndură groasă de un deget cu o puşcă încărcată cu un glonte de mercur înghețat; dacă aş fi avut la dispoziție ulei, ar fi fost cam acelaşi lucru, căci el mai povesteşte că un glonte din ulei de migdală, tras într-un stîlp, l-a crăpat şi a sărit pe pămînt, fără să se fi stricat.*

Jules Verne, *Les Aventures du capitaine Hatteras*

---

*Jules Verne, *Căpitanul Hatteras*, Editura Ion Creangă, Bucureşti, 1973, traducere de Iosif Katz, p. 277. (n.tr.)

Capitolul 6

Prototipul secvenţei dialogale

Dialogul, în sensul restrâns al termenului, reprezintă doar una – este drept că cea mai importantă – dintre formele interacţiunii verbale. Însă, prin dialog putem înţelege, în sens lărgit, nu doar o formă de comunicare verbală, directă şi rostită cu glas tare, care are loc între două persoane, ci orice comunicare verbală, de orice formă.

(M. Bahtin, in Todorov 1981: 171)

1. De la dialogism la dialog

Acum când am ajuns la cel de-al cincilea tip de secvenţă, putem aborda cu siguranţă un mod de compoziţie în aparenţă mai puţin structurat decât celelalte patru. Conversaţia obişnuită poate fi, cu siguranţă, aşa cum se afirmă, „formală", puternic ritualizată, însă, de cele mai multe ori, predomină în cadrul ei dezordinea şi caracterul de eterogenitate. De fapt, dacă o mare parte dintre specialişti sunt de acord – sau aproape de acord – cu cele patru prototipuri precedente, în ceea ce priveşte existenţa prototipului dialog-conversaţie, aceasta este respinsă apoape în totalitate din cadrul acestei tipologii. Cea aparţinând lui Werlich, de exemplu, se bazează pe o astfel de excludere, pe când cea a lui R. De Beaugrande (1980) introduce dialogul în cadrul celor patru moduri de punere în text. Tendinţa generală constă în a pune dialogul-conversaţie într-o categorie aparte, fie acordându-i un loc privilegiat, fie ignorându-l în totalitate. Ambele soluţii mi se par nepotrivite.

Modul în care T. Virtanen şi B. Warvik au criticat teza susţinută de mine reprezintă o ocazie de a examina din nou, mai îndeaproape de această dată, argumentele generale pe care le-am avansat cu privire la acest fapt:

> „Conversaţia", se pare, nu formează un tip de text în sine, şi ar trebui mai degrabă introdusă în tipologia lui Werlich. Cu alte cuvinte, o conversaţie

BCU CLUJ / BABEŞ-BOLYAI UNIVERSITY LIBRARY

> cuprinde atât fragmente argumentative, narative, instructive etc., cât şi, aşa cum este firesc, realizări ale funcţiei fatice, care are ca scop unic menţinerea comunicării. Caracterul dialogic al conversaţiei va face diferenţa dintre realizările conversaţionale şi alte tipuri de realizări textuale. Astfel, monologul, spre deosebire de dialog, nu permite intervenţiile unui interlocutor. În plus, conversaţia este diferită prin caracterul de spontaneitate, împreună cu fenomenele pe care acesta le presupune, precum ezitarea, rectificarea sau „turn-taking"-ul etc. (1987: 100-101)

Faptul că un dialog poate cuprinde momente (secvenţe monologate) narative, descriptive, explicative sau argumentative nu constituie un argument de diferenţiere pertinent. În funcţie de cele afirmate, în ceea ce priveşte textualitatea şi modul său de structurare, dialogul este, prin caracterul său de eterogenitate, comparabil cu povestirea, incluzând aici secvenţele descriptive, dialogale, explicative. Ipoteza privind secvenţialitatea ţine seama atât de eterogenitatea compoziţională a dialogului, cât şi de cea a altor forme de punere în text. Ea nu ne obligă să acordăm un loc aparte unui anumit tip în raport cu altul, chiar dacă, aşa cum sublinia Bahtin în citatul reprezentând preambulul la acest capitol sau Voloşinov în următoarea frază: „Dialogul – schimb de cuvinte – este cea mai naturală formă de limbaj" (in Todorov, 1981: 292).

Cea de-a doua obiecţie – care este şi cea mai evidentă – are legătură cu caracterul monologic al primelor patru forme de punere în text. Asumată de un număr de locutori (cel puţin doi), o secvenţă dialogală este prin definiţie poligerată. Nu voi reţine acest aspect din două motive. În primul rând se neglijează faptul că secvenţele monogerate sunt întotdeauna cuprinse, pe lângă alt tip de secvenţe, într-o coenunţare. Roman Jakobson, referindu-se la Peirce şi Vygotsky, nota în *Essai de linguistique générale*: „Orice discurs individual presupune un schimb" (1963: 32). În raport cu enunţul dialogal, în care intervenţiile interlocutorilor se succed, monologul se caracterizează prin omogenitatea aparentă a intervenţiei unui singur subiect vorbitor. Gânditorii antici considerau însă discursul ca fiind ceva interior sau chiar un *dialog interior*, iar toţi lingviştii, după Bahtin-Voloşinov (1929) şi Vygotsky (1934), recunosc astăzi că „prin dialog se subînţelege chiar un discurs interior" (Jakobson, 1963: 32). Aşa cum nota E. Benveniste: «Monologul» este un dialog interiorizat, formulat într-un limbaj «interior», între un eu locutor şi un eu auditor." (1974: 85). Într-o structură dialogală, vocile interlocutorilor îşi răspund, intervenţiile se succed, păstrând totuşi un caracter de autonomie, aşa cum observă Voloşinov:

> Enunţurile foarte dezvoltate, cu toate că reprezintă producţia unui interlocutor – de exemplu: discursul unui orator, cursul unui profesor, monologul unui actor, reflecţiile unei singure persoane spuse cu glas tare – sunt monologice

> doare prin forma lor exterioară, însă prin structura semantică și stilistică, ele sunt, în esență dialogice.(Citat din Todorov 1981: 292)

Dialogul, ca formă textuală, nu este decât manifestarea cea mai spectaculoasă și cea mai elocventă a unui mecanism enunțiativ complex și aici se cuvine să facem distincția dintre o astfel de succesiune a replicilor și prezența mai multor voci (enunțiatori) în interiorul unei aceleiași intervenții (monologale): structura polifonică, care este opusă câteodată structurii diafonice, prin care locutorul reia și reinterpretează, în propriul său discurs – cu ajutorul unui *deoarece*, de exemplu –, spusele care pot fi atribuite interlocutorului său. Putem deci plasa în centrul activității enunțiative o polifonie și un dialogism cu rol constitutiv. Nu doar lingviștii, psihanaliștii și psihologii analizează acest caracter eterogen fundamental al vorbirii, ci acesta reprezintă subiectul fundamental al operelor unor scriitori importanți precum Dostoievski sau Nathalie Sarraute.

„Principiul dialogic", atât de îndrăgit de grupul de lingviști reprezentat de Bahtin, relativizează foarte mult aceste distincții care acum se încearcă a fi evidențiate pentru a putea pune în opoziție formele monologale (povestirea, descrierea, argumentația și explicația) cu forma dialogală și pentru a exclude dialogul din cadrul oricărei reflecții tipologice. Oricare ar fi gradul de acord sau chiar de maxim dezacord dintre partenerii unei interacțiuni dialogate, aceștia cooperează, fie că vor sau nu, la producția unei unități perfect identificabile, care cuprinde atât un început și un sfârșit, cât și moduri de înlănțuire a replicilor. Așa cum nota J. Schwitalla:

> Dacă nicio contribuție nu este legată de precedenta [...] un dialog încetează a mai fi dialog; el devine o succesiune de monologuri, așa cum se întâmplă în anumite situații de comunicare, în care mai mulți locutori lansează pe rând comentariile lor despre un subiect, fără a ține seama de ceilalți. (1978: 166)

Cu privire la aceasta, Catherine Kerbrat-Orecchioni adaugă următoarea observație, justă, în opinia mea:

> Pentru a se putea vorbi cu adevărat de dialog, trebuie nu numai să ne aflăm în prezența a cel puțin două persoane care iau cuvântul pe rând și care arată, printr-o atitudine non-verbală, „angajarea" lor într-o conversație, ci și ca enunțurile respective să fie *mutual determinate* [...]
> O conversație reprezintă un „text" colectiv, ale cărui fire trebuie să se împletească într-un anumit fel – fără de care am putea vorbi, printr-o metaforă care ține de aceeași izotopie a *țeserii*, despre o conversație „destrămată". (1990: 197)

Lucrări mai recente pun accentul pe faptul că dialogul-conversație este o co-construcție, o „realizare interactivă" (Schegloff 1982) care se prezintă nu

BCU CLUJ / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

doar în forma unei succesiuni de „schimburi verbale” (Roulet 1981), ci ca o „structură ierarhică de schimburi verbale” (Remi-Giraud 1987). Putem astfel să ne punem întrebarea dacă un text dialogal nu reprezintă o succesiune ierarhizată de secvenţe numite schimburi verbale. În acest caz problema care apare este aceea de a şti dacă această secvenţă-schimb este cumva unitatea constitutivă a unui text dialogal, aşa cum secvenţele dintr-o povestire reprezintă unităţi constitutive ale acestui gen narativ particular; sau dacă are vreo importanţă că această formă de punere în text este poligerată (intervenţiile mai multor subiecţi) – intervenienţii succesivi fiind, fie că vor sau nu, angajaţi în co-construcţia unui text unic.

Înainte de a încerca să răspundem la aceste întrebări esenţiale, se cuvine să punem la punct câteva detalii privind definirile terminologice. Voi profita de această pauză pentru a face o scurtă reîntoarcere în timp, pentru că specialiştii în conversaţie de astăzi uită, uneori prea des, că dialogul-conversaţie a reprezentat un obiect de interes major în rândul stilisticienilor şi retorilor.

2. De la conversaţie la dialog[30]

Dialogul şi conversaţia sunt, în general, sinonime şi, în termeni generici, vorbim de o *analiză conversaţională*. Cred însă că ar fi de preferat să spunem că dialogul şi conversaţia reprezintă două puncte de vedere diferite privind actul de vorbire alternată. Conversaţia are avantajul de a fi considerată o perspectivă psiho-socio-discursivă sau un gen de discurs, la fel precum dezbaterea, interviul, conversaţia telefonică etc. Dialogul nu ar reprezenta, în acest caz, decât o unitate de compoziţie textuală (orală sau scrisă).

Atunci când forma dialogului filosofic, atât de prezentă în Antichitate, a încetat de a mai fi la modă, această formă literară de punere în text a fost adesea denigrată. Astfel, la diferenţă de un secol, Francis Wey şi Maurice Blanchot, văd în aceasta un semn de superficialitate:

> Tot aşa spiritul este vândut ziarelor, numărat pe coloane şi chiar pe rânduri. Or, dialogul, care nu-i deloc uşor pentru novici, este, pentru cei care ştiu bine cine sunt, de o uşurinţă şi de o supleţe fără margini. El are avantajul de a putea scurta rândurile întocmai după cum doreşte scriitorul. Interjecţia ah! costă vreo 7,8 bani, tot aşa ca un rând plin; iar arta peniţei celor care se cred mareşali ai literaturii constă de fapt în a reda multe spaţii goale; (stilul mercantil).
>
> (Wey 1845 II: 183)

---

[30] Reiau aici doar parţial câteva elemente din articolul scris cu Sylvie Durrer pentru *Atlas de littérature* din *Encyclopaedia Universalis*.

> În roman, partea aşa-zis dialogată este semn de lenevealǎ şi obişnuinţă: personajele vorbesc doar ca să umple nişte goluri de pe foaie şi să imite scene de viaţă, acolo unde nu se află aşa uşor o povestire, ci discuţii; trebuie deci, din când în când, ca în cărţi să se dea cuvântul oamenilor; contactul direct este economie şi multă tihnă (mai mult pentru autor decât pentru cititor).
>
> (Blanchot, 1959: 208-209)

Categoriile utilizate în general sunt lipsite de claritate. Astfel, nu există nicio diferenţă din punct de vedere structural, între *Dialogurile* lui Platon şi *Dialogurile morţilor* semnate de Lucian Fénelon sau Fontenelle, şi *Convorbiri despre pluralitatea lumilor* ale aceluiaşi Fontenelle: dialogul şi convorbirea par a fi aici sinonime. Din încercările de clasificare atât de numeroase, o reţin pe cea aparţinând lui Joseph de Maistre care în *Les Soirées de Saint-Petersbourg* (1821) defineşte *dialogul* ca fiind o unitate de compoziţie textuală: „Acest cuvânt nu reprezintă decât o ficţiune; deoarece presupune o conversaţie care nu a existat niciodată. Este o operă pur artificială [...]; este o compoziţie ca oricare alta": *Conversaţia*, care admite un număr nelimitat de interlocutori, nu are niciodată un scop dinainte definit şi aduce în prim plan „una peste alta, amestecate, gânduri, rezultatul unor tranziţii dintre cele mai bizare, care ne determină să vorbim, deseori, într-un doar sfert de oră, despre existenţa lui Dumnezeu şi opera-bufă." *Convorbirea* nu se deosebeşte de conversaţie decât prin numărul, în mod necesar limitat, al participanţilor (maxim doi sau trei) şi seriozitatea subiectului ales. Cu alte cuvinte: „Conversaţia divaghează prin natura ei [...] Pe când *convorbirea* este mult mai serioasă."

Chiar dacă limitează dialogul la un fenomen textual scris şi la o scriere literară, această clasificare are meritul de a face distincţia dintre noţiunea de conversaţie, în sensul larg al termenului, (convorbirea fiind considerată o subcategorie în raport cu conversaţia, în sens restrâns). În cele ce urmează voi numi dialog atât produsul textual al interacţiunilor sociale cât şi schimburile de replici dintre personajele unui text de ficţiune (piesă de teatru, nuvelă sau roman).

Cavalerul de Méré (*De la conversation*, 1669) a propus o definiţie a conversaţiei care este, bineînţeles, mai degrabă de factură sociologică: aceasta subliniază, mai întâi, înscrierea conversaţiei în mediile sociale cele mai diverse (întâlniri neaşteptate, călătorii cu prietenii sau persoane necunoscute, declaraţii de dragoste sau conversaţii la masă); apoi precizează obiectivul principal al acestora: distracţia, pentru că „atunci când ne adunăm pentru a delibera, sau pentru a negocia nişte afaceri, numim acest stil fie Consiliu fie Conferinţă, unde, de obicei nu se cuvine să râdem sau să glumim." Méré adaugă în final câteva indicaţii pe care astăzi le numim pragmatice: „Cel care vorbeşte, dacă vrea să fie îndrăgit şi să fie considerat o companie plăcută, nu trebuie decât să se gândească, cel puţin atât cât depinde de el, la cum să le facă plăcere celor care-l ascultă [...] Este o regulă care se impune pentru a se face plăcut unul faţă de celălalt şi pentru a-şi arăta afecţiunea. Astfel încât, cu toate că anumite convenţii şi ideea de perfecţiune pot fi prejudiciate şi pot câteodată să-i descurajeze pe unii, trebuie să ne adaptăm atât cât este posibil persoanelor a căror simpatie dorim să o câştigăm." Această regulă foarte veche se regăseşte, de asemenea, şi la La Bruyère:

> Îmi pare că politeţea nu-i decât o anumită atenţie pe care o acordăm cuvintelor şi manierelor pentru cei din jur, care trebuie să fie mulţumiţi şi de noi, dar şi de ei înşişi.
>
> *L'Esprit de la conversation*, 1688

La care adaugă:

> Spiritul conversaţiei constă mai puţin în a arăta multe, ci mai degrabă a căuta câte ceva în cel de lângă tine: cel care va ieşi din discuţia purtată cu tine mulţumit de el şi de ceea ce ştie, va fi mulţumit de dumneata. Bărbaţii vor să placă, ei caută mai puţin să fie educaţi şi chiar să li se dea satisfacţie, ci să fie apreciaţi şi aclamaţi; adevărata plăcere este cea de a putea să o oferi celuilalt.

Dacă secolul al XVII-lea a cunoscut o adevărată înflorire, mai ales prin condeiul Cavalerului de Méré sau Nicolas Faret, în ceea ce priveşte „Ghidurile de conversaţie", secolul al XIX-lea nu va rămâne mai prejos, prin apariţia unui uimitor *Dictionnaire de la conversation et de la lecture* (1835) al cărui plan se adeve-reşte a fi mai ambiţios decât cel al *Enciclopediei*: „Acesta cuprinde tot ceea ce poate fi mai serios, dar şi tot ceea ce poate fi mai frivol de ştiut [...] într-un cuvânt, de fapt nu este o carte, ci o adevărată *conversaţie*, însă o conversaţie a unor oameni de spirit, o conversaţie în care încap o multitudine de opinii, din toată Europa; o lungă şi interesantă conversaţie." Definiţia lui J. Janin, completată de cea a lui Méré şi de ceea ce transpare din opinia generală: „Conversaţia, nu înseamnă orice cuvânt ce iese din gura oamenilor, ci este vorbirea elevată, delicată, erudită; este limbajul oamenilor din societate, dar o societate educată, elegantă, politicoasă; conversaţia este arta vorbirii, care nu-i neapărat utilă dar e plăcută [...]; conversaţia este un fel de şoaptă care mângâie, e amabilă, e savantă, care râde, care-i poetică, care flatează chiar şi atunci când este răutăcioasă şi are multe toane; este o formă de politeţe reciprocă pe care oamenii o arată unii faţă de ceilalţi; este o limbă aparte care vine din limba universală."

Această incursiune istorică nu este tocmai inutilă în măsura în care, aproape trei secole mai târziu şi în contexte totuşi diferite, descrierile socio-etnologilor americani F. Goffman, P. Brown sau S. Levinson se înscriu în aceeaşi direcţie, definind conversaţia, înainte de toate, ca o activitate cu specific ritualic, a cărei miză este confirmarea şi menţinerea relaţiilor sociale. Pentru un anumit număr de teoreticieni actuali, un rol mai important decât cel al constrângerilor comunicative, îl dețin constrângerile ritualice, care influențează forma și structura conversației. În timpul schimburilor verbale, comportamentul indivizilor ar fi determinat în special de necesitatea de a *nu pierde fața*[31] protejând-o pe cât posibil pe cea a celuilalt. Noțiunea de conformitate, aparținând cavalerului de Méré, se regăsește în „schimburile confirmative" care corespund formelor de mulțumire și salutului cu care este necesar să încheiem o conversație – nu doar ca o etapă finală, ci ca însăși finalitatea conversației.

Idealul consensual pare să transpară din numeroasele scrieri pe tema conversației. Formele scrise ale dialogului, în schimb, considerate drept forme de compoziție textuală, ies din aria constrângerilor ritualice sau, în orice caz, putem cu greu acorda acestei constrângeri un loc de prim ordin. Schimburile „confirmative" sunt, „într-adevăr, cel mai adesea absente din dialogurile de teatru, din romane și din filosofie. Cititorii și spectatorii rareori țin seama de faptul că trebuie să salute sau să-și ia la revedere. Iar atunci când se întâmplă, este mai puțin pentru a sublinia confirmarea unei legături, decât poate pentru a marca o ruptură, dorită sau nu, a unei relații sociale sau sentimentale.

Adoptând o perspectivă mai generală a textualității, afirmăm că tendința este ca dialogul oral să apară mai degrabă în forma unei structuri complete și ierarhizate de schimburi verbale, compuse din replici care se înlănțuiesc în funcție de un mod specific de organizare; dialogul scris, dimpotrivă, este mai degrabă fragmentar. Astfel de schimburi sunt foarte frecvente în literatura romanescă:

> Cum trecea prin Vassonville, zări pe marginea unui șanț un băiat stînd pe iarbă.
> – Sunteți doctorul? întrebă băiatul.
> Și cînd auzi răspunsul lui Charles, își luă saboții în mînă și începu să alerge înaintea lui. Pe drum, din tot ce-i spunea călăuza, doctorul își dădu seama că domnul Rouault trebuie să fie un gospodar din cei mai înstăriți. Își rupsese piciorul, în ajun, seara, întorcîndu-se de la un vecin unde serbase Boboteaza. Nevastă-sa-i murise de doi ani. Nu avea pe lîngă dînsul decât pe domnișoara lui, care-l ajuta să țină casa.*
>
> G. Flaubert, *Madame Bovary*

În opinia lui Maurice Blanchot, povestirile lui James „sunt construite pe o axă principală, în care conversația deține un rol de prim ordin, în primul rând cel de a face să traspară ideea de adevăr – din ceea ce se vrea a fi disimulat – ceva tainic, misterios, pasional şi pasionant, difuz pe tot parcusul cărţii („La douleur du dialogue", 1959). Consensul, cel despre care am vorbit ceva mai devreme, se regăseşte aici, aşa cum nota M. Blanchot, în alt mod deplasat şi tematizat:

---

[31] În accepțiunea lui Goffman.

*Gustave Flaubert, *Doamna Bovary (Moravuri de provincie)*, ed. Albatros, 1973, tradus de Demostene Botez, p. 12). (n.tr.)

> În conversaţii, James reuşeşte să dea un rol şi-acelei părţi ascunse, care trezeşte interesul şi preocupă în fiecare din cărţile lui, care devine nu doar motivul unor neînţelegeri, dar şi al unor neliniştitoare şi profunde alianţe. E ceea ce nu poate fi exprimat, ceea ce ne apropie şi ne atrage prin cuvinte – de altfel separate – unii faţă de alţii. În jurul acestui ceva care scapă oricărei forme de comunicare directă se formează unitatea.

Formele dialogului de ficţiune au meritul de a ne duce departe de mult prea liniştita şi obişnuita conversaţie, de spiritul de politeţe şi de celebrele „maxime de conversaţie" ale lui H. Paul Grice ce definesc „principiul de cooperare". Dacă „maximele cantităţii" (Contribuţia dumneavoastră la conversaţie trebuie să deţină exact cantitatea de informaţie – nu mai mult – care se cere), „a calităţii" (Nu afirmaţi ceea ce credeţi că este fals şi pentru care nu aveţi probe), a „modalităţii" (Fiţi clari) sunt din nefericire atât de ambigue, maxima cea mai importantă – „be relevant" (Vorbiţi la subiect, fiţi pertinent) – arată în ce măsură interacţiunile trebuie să fie supuse simţirii şi judecăţii celuilalt. Aşa cum subliniază F. Flahaut: „A lua cuvântul înseamnă întotdeauna cel puţin a avea responsabilitatea de a arăta că eşti în măsură să o faci [...] Pertinenţa este fundamentul enunţării". Aceasta nu ne împiedică, aşa cum subliniază La Bruyère să:

> Intrăm cu vervă în discuţii, de cele mai multe ori cu vanitate sau cu ironie, şi mai rar cu foarte multă atenţie: din dorinţa de a răspunde la ceea ce nici nu ascultăm, ne asumăm ideile şi le explicăm fără a lua în seamă raţionamentele celuilalt; suntem departe de a găsi împreună adevărul şi nici nu ne punem de acord asupra a ceea ce căutăm.

Din 1925, Charles Bally începe să acorde un loc important acestei realităţi conflictuale inerente activităţii enunţiative a subiectului vorbitor:

> Pentru un observator superficial, [conversaţia cea mai obişnuită] nu oferă nimic deosebit; însă observaţi mai îndeaproape procedeele folosite: limba va fi un fel de armă pe care fiecare interlocutor o va folosi pentru a putea acţiona, pentru a-şi impune propria gândire. Limba, în conversaţie, este guvernată de o retorică instinctivă şi practică. [...]
> Contactul cu ceilalţi vorbitori va conferi limbajului un dublu caracter: fie cel care vorbeşte îşi concentrează efortul în vederea acţiunii pe care vrea să o

> îndeplinească; fie reprezentarea ce aparţine unui alt vorbitor determină natura expresiei; nu se mai calculează loviturile care trebuie plasate, ne gândim mai mult la cele pe care le-am putea primi.
>
> (1965: 21-22)

Fără a mai insista asupra formelor discursului indirect şi indirect liber sau asupra modurilor de fuziune a dialogului cu contextul, cărora le acordă o mare atenţie Dostoievski, Virginia Woolf, James Joyce sau Albert Cohen, prefer să mă opresc, mai degrabă, la ceea ce aproape nimeni, cu excepţia lui Marmontel, nu a prevăzut: *tipurile de dialoguri*. În *Eléments de littérature* (1787), acesta dedică un articol „Dialogului poetic" în care face distincţia dintre cele patru forme de „scene". În primul tip de dialog, „interlocutorul se lasă în voia unor frământări sufleteşti, doar pentru a se putea elibera; aceste scene nu sunt potrivite decât pentru a arăta forţa pasiunii; în toate celelalte cazuri, în teatru trebuie să se renunţe la ele, căci nu aduc nimic bun şi depăşesc măsura." În cel de-al doilea tip de dialog „interlocutorii au în comun un plan pe care-l duc la capăt împreună sau au taine pe care şi le împărtăşesc." În cel de-al treilea, „unul dintre interlocutori are planuri sau este încercat de sentimente pe care vrea să le împărtăşească celuilalt [...] Cum unul dintre personaje este doar pasiv, dialogul nu poate fi nici viu, nici variat." În cel din urmă, „interlocutorii au opinii, sentimente sau pasiuni care se contrazic şi aceasta este forma cea mai potrivită în teatru." În 1876, G. Vapereau (*Dictionnaire universel de littérature*, vol. 1) reia aceste categorii, precizând doar că de la dialog se revendică şi *monologul*, *conferinţa*, *discursul public* şi *disputa*.

Categoriile pe care le propun Marmontel şi Vapereau arată că dialogurile sunt supuse unor reguli generale. Totuşi, din cauza eterogenităţii criteriilor acestea sunt mult prea inexacte şi ar putea fi reconsiderate mai degrabă prin prisma schemelor de interacţiune *didactică, dialectică* şi *polemică* construite de S. Durrer (1990) cu privire la arta romanească din secolul al XIX-lea sau cea a „tipologiei dialogurilor" şi modelelor de conversaţie pe care le-a prevăzut G. Dispaux (1984) şi care se înscrie în linia preocupărilor pentru delimitările care se fac în filosofia clasică, între dialogurile *critice, dialectice* şi *eristice*. În înfruntările eristice, amintesc faptul că predomină dorinţa de a învinge cu orice preţ, de a-l face să îngenuncheze literalmente pe celălalt, fără a fi prea mult preocupat de adevărul celor spuse:

> Angajarea în dialog arată intenţia de a obţine un acord, fie acesta şi parţial. Dacă această dorinţă lipseşte, relaţia dialectică se dizolvă în jocul-spectacol al dialogului eristic. (Dispaux 1984: 55)

Făcând distincţia dintre strategi, experţi, ideologi şi surzi, analiza lui Dispaux se situează în mod evident la nivel mai curând conversaţional decât dialogal. Astfel vom încerca să abordăm în altă manieră această problematică, punându-ne întrebarea dacă am putea imagina un nucleu prototipic comun tuturor formelor de dialog.

3. Organizarea secvenţială a prototipului dialogal

Aşa cum nota Catherine Kerbart-Orecchioni în secţiunea de lingvistică din primul volum al prezentării de sinteză *L'Interaction verbale*, teza noastră constă, în esenţă, în a „repera regulile care guvernează organizarea unei conversaţii" (1990: 198). Aşa cum este firesc, o mare parte a principiilor de organizare lingvistică (coerenţă, reperaj enunţiativ, coerenţă izotopică şi conexitate) se aplică atunci când ţinem seama atât de coeziune, de coerenţă, cât şi de conexitatea internă a intervenţiei unui locutor dat, al ansamblului intervenţiilor unuia sau altuia dintre locutori sau a înlănţuirilor consecutive ale intervenţiilor unor locutori diferiţi. Aici, mai mult decât oriunde, constrângerile specifice acestui tip de textualitate determinată de interacţiune influenţează formele lingvistice, în sensul unei dinamizări a ansamblului constrângerilor impuse de regulile lingvistice: „Discursul alternant este supus unor reguli de coerenţă internă care îi sunt specifice *într-o mai mare sau mai mică măsură*. Dar aceste reguli sunt, de asemenea, mai mult sau mai puţin stricte, adică gramatica relativă la organizarea interacţiunilor verbale este, după caz, mai mult sau mai puţin suplă sau rigidă" (Kerbrat-Orecchioni 1990: 200).

Însă, în loc să fim descurajaţi de aceste caracteristici flotante şi foarte diverse, vom încerca, în cele din urmă, să delimităm nucleul dur – prototipic prin excelenţă – al înlănţuirilor secvenţelor dialogale. Această schemă prototipică nu are un rol normativ mai important decât cele precedente. Datorită specificului interacţiunii verbale, ea este cu siguranţă însă, mai mult decât cele precedente, supusă influenţei unor elipse şi unor realizări incomplete.

Atkinson şi Heritage definesc unitatea de analiză într-un mod foarte apropiat de cel adoptat până aici; „Unitatea de analiză, a conversaţiei este construită, într-o analiză a conversaţiei, mai curând de secvenţe şi de schimburi de replici, decât de fraze şi de enunţuri izolate." (1984: 5). Între noţiunea de „secvenţă" şi cea de „schimb de replici", trebuie să adăugăm şi alte unităţi, iar, conform modelului utilizat până aici, să ne întrebăm dacă avem de-a face cu un model ierarhic [Text < Secvenţă < macro-propoziţii < propoziţii] sau dacă acest model trebuie restructurat. Dacă sunt necesare câteva restructurări, nu trebuie ca acestea să implice o descriere înglobantă.

Specialiştii afirmă de comun acord existenţa unei macro-unităţi: *textul dialogal* – pe care o numesc mai curând „interacţiune", „incursiune", „eveniment de comunicare" sau „întâlnire". Textul dialogal poate fi definit ca o structură ierarhică de secvenţe numite generic „schimburi". Se impune aici să delimităm două tipuri de secvenţe:

– *Secvenţa fatică*, de deschidere şi de închidere;

– *Secvenţa tranzacţională*, care constituie corpul interacţiunii.

Ideea de constrângere participativă, delimitată de momentul întâlnirii şi de momentul separării a cel puţin doi actanţi într-un timp şi un spaţiu dat, poate fi considerată o definiţie foarte bună pentru un punct de plecare al analizei noastre. Este suficient să observăm decupajul destul de ezitant al unei piese de teatru în scene – marcate totuşi, în principiu, de intrările şi de ieşirile din scenă ale personajelor – pentru a percepe complexitatea acestei definiţii, în aparenţă simplă. În schimb, delimitarea finalului unui act, atunci când toată lumea se retrage în culise, este deja un pic mai clară. De fapt, o persoană poate ieşi dintr-o interacţiune în curs şi eventual poate reveni fără ca unitatea să fie neapărat anulată. Unitatea unei interacţiuni are cu siguranţă, într-un anumit fel, legătură cu temele abordate („schimbarea subiectului într-o conversaţie", cum se spune). Această problemă este destul de delicată, astfel încât C. Kerbrat-Orecchioni nu propune ca soluţie decât această definiţie: „Pentru a vorbi de o singură şi aceeaşi interacţiune, este necesar şi suficient să avem un grup de participanţi care pot fi schimbaţi între ei, dar fără ca în conversaţie să existe vreo întrerupere, să vorbească despre un obiect care şi el poate fi schimbat, dar fără, din nou, să existe vreo întrerupere." (1990: 216). Chiar şi limitele reprezentând secvenţele fatice nu sunt neapărat indispensabile: se întâmplă ca o interacţiune să înceapă fără vreo introducere în subiect şi/sau se încheie *ex abrupto*.

Secvenţele de deschidere şi de închidere, cu caracter puternic ritualizat, sunt mult mai clar structurate decât secvenţele tranzacţionale. Aş prefera însă acum să definesc secvenţele fatice. Începând cu observaţiile lui Jakobson şi Benveniste (1974: 86-88) – care se referă atât unul, cât şi celălalt, la teoria pragmaticii limbajului aparţinînd antropologului Malinowski (Adam 1990d) – se cunoaşte că în deschiderea unei interacţiuni (într-un text dialogal) există o etapă ritualică foarte delicată, şi în funcţie de societate, de o mai mică sau mai mare întindere, R. Jakobson vorbeşte de posibilitatea unui „schimb destul de intens de formule ritualizate" (1963: 217), chiar „adevărate dialoguri, al căror principal obiectiv este cel de a prelungi conversaţia" (ibid.). Aşa cum subliniază Benveniste: „Ne aflăm aici de fapt la limita dialogului" (1974: 88). Insistând asupra caracterului destul de sensibil de deschidere şi de închidere a interacţiunilor, specialiştii în analiza conversaţiei au fost preocupaţi de descrierea acestor secvenţe foarte bine structurate.

Chiar dacă limita dintre formula de salut şi începutul primei secvenţe tranzacţionale este uneori destul de imprecisă, avem totuşi posibilitatea de a identifica înlănţuirile tranzacţionale. Acestea nu vor fi încheiate decât prin formule de salut specifice care, nu numai că se pot întinde la nesfârşit, dar pot începe cu momente de pregătire prea puţin delimitate de blocul interacţiunii.

Pentru a sesiza schimbările din secvenţele tranzacţionale, criteriul tematic poate reprezenta un reper. Vom schimba deci secvenţa tranzacţională schimbând de fapt subiectul (vom oferi un exemplu în acest sens în paginile ce urmează).

Să notăm, în treacăt, că structura schimburilor epistolare este creată în raport cu definiţia textului conversaţional care a fost enunţată mai devreme. Dialogul construit în absenţa fizică a interlocutorului, poate fi un model pentru scrisoare, ea prezintă mărci ale asemănării cu acesta. Într-adevăr, formulele de adresare şi de salut de încheiere – care semnalează genul respectiv prin indicaţii ale reperelor spaţio-temporale şi prin identitatea co-enunţiatorilor – corespund întru totul secvenţelor fatice, iar corpul scrisorii, secvenţelor tranzacţionale. Singura diferenţă constă, bineînţeles, în caracterul nu neapărat monologic, ci cel monogerat al acestei interacţiuni, fără intervenţia directă a celuilalt. Însă aceasta nu înseamnă că scriptorul nu poate introduce un dialogism profund, anticipând întrebările interlocutorului, de exemplu, imitând posibilele momente de întrerupere, introducând un simulacru de relaţie intersubiectivă. O descentrare a tipului dialogic reprezintă cu siguranţă baza structurii enunţiative specifice doar scrisorii[32].

Pentru a putea face trecerea de la *secvenţă* – unitatea constitutivă a *textului dialogal* definit ca cea mai mare unitate dialogală – la unitatea constituentă, trebuie ca mai întâi să definim schimbul ca fiind cea mai mică unitate dialogală. Vom spune că perechile elementare:

A1 – Bună ziua!
B1 – Bună ziua!

Sau, mai mult:

Ax – La revedere.
Bx – La revedere.

sunt schimburi care prezintă o secvenţă fatică de deschidere şi o secvenţă fatică de închidere elementare. Faptul că este imperativ necesar să se răspundă la salutul A1 printr-un salut B1 conferă unor astfel de perechi – aşa zise „perechi adiacente" – un caracter de unitate determinată de legătura dintre o intervenţie iniţiativă (A1 şi Ax) şi o intervenţie reactivă (B1 şi Bx). Astfel poate fi construită, la nivel minimal, unitatea dialogală de bază *Schimbul.* Trebuie să ţinem seama de faptul că un schimb este „o succesiune *de intervenţii* (notate printr-o literă care identifică locutorul şi un număr de ordine care face legătura dintre fiecare intervenție cu fiecare locutor.) Structura unei secvențe-schimb poate fi binară, aşa cum am putut deja observa, dar poate fi şi ternară:

---

[32] A se citi teoriile din *La lettre, approche semiotique*, Actele Colocviului interdisciplinar de la Fribourg, Editions Universitaires de Fribourg, Elveţia, 1988.

A1 – Ce citeşti ?
B1 – O carte de lingvistică textuală.
A2 – Lingvistică textuală!/Ah da!/Ia te uită!/Foarte bine!/Ptiu drace!

Avem astfel triada: intervenție inițiativă (A1) + intervenție reactivă (B1) + intervenție „evaluativă" (A2). Variantele celei de-a treia intervenții pleacă de la simpla reluare în ecou până la morfemele care au valori, într-o mai mare sau mai mică măsură, emotive sau apreciative. Aşa cum subliniază C. Kerbart-Orecchini: „Termenul de «evaluare» nu poate fi interpretat aici cu sensul obişnuit: el desemnează a treia etapă a schimbului, prin care [A] încheie acest schimb pe care l-a şi deschis, de altfel, semnalându-i lui [B] că a receptat intervenția sa reactivă şi pe care o consideră ca fiind satisfăcătoare" (1990: 236). De cele mai multe ori, dacă cea de-a treia intervenție (A2) este negativă, este necesară (cel puțin) o completare interactivă, iar un schimb suplimentar devine indispensabil.

Nu voi face aici distincția dintre schimburile binare (numite uneori „confirmative") şi schimburile ternare („reperatorii"). Aşa cum sugerează C. Kerbrat-Orecchioni (1990: 240-241) putem considera majoritatea secvențelor ternare ca fiind compuse, de fapt, din două schimburi (Întrebare-Răspuns notat „a" şi mai apoi Serviciu-Mulțumire notat „b"):

Text 1:

A1 – Îmi spuneți, vă rog, cât e ceasul ? --------- [a]
B1 – Este ora şase. ---------------------- [a' – b] ----
A2 – Mulțumesc. ---------------------------------- [b']

Putem observa că intervențiile A1 şi A2 sunt simple, B1 este o intervenție dublă care închide prima pereche (schimbul a), dar îl deschide, în acelaşi timp, pe cel de-al doilea (schimbul b). Acesta se poate complica atunci când intervențiile sunt manifest constituite din două unități distincte, de această dată:

Text 2:

A1 – Scuzați-mă vă rog. Îmi puteți spune cât este ceasul ?
B1 – Bineînțeles. Este ora şase.

A2 – Mulţumesc.[33]

Acest text presupune, de fapt, trei schimburi (a, b, şi c) care corespund fiecăreia dintre secvenţele prevăzute mai sus: Secvenţa fatică de deschidere-pregătire (a) care nu se închide printr-o intervenţie verbalizată (o întoarcere a capului şi o privire sunt suficiente, într-adevăr, să răspunzi dacă ne referim la funcţia fatică). Urmează o secvenţă tranzacţională complexă şi secvenţa fatică de închidere (d). Aşa cum nota C. Kerbrat-Orecchioni (1990: 259) întrebarea „Puteţi să-mi spuneţi cât este ceasul ?" care deschide schimbul tranzacţional este, în aceeaşi măsură, o întrebare (b) şi o cerere (c'). Această intervenţie – iniţială dublă explică dedublarea răspunsului B: răspuns la întrebarea (b') şi răspuns la cererea (c'). Se dă o schemă intercalată legată de bifuncţionalitatea întrebării adresate şi cea a răspunsului la întrebare (serviciu):

```
A1 – Scuzaţi-mă vă rog.  -------              [a]
A1 – Îmi puteţi spune cât este ceasul ?----┐  [b – c] ┐
B1 – Bineînţeles.  ------------------------┘   [b']   │
B1 – Este ora şase.  -----------------------------------┘  [c'– d]┐
A2 – Mulţumesc.  -------------------------------------------------┘  [d']
```

În textul 2, banal de altfel şi de scurtă întindere, secvenţa tranzacţională presupune prezenţa a trei schimburi intercalate. Nu ne rămâne acum decât să definim felul în care aceste unităţi formează schimbul de replici. În mod evident, intervenţia sau replica (*tour de parole*) nu este o unitate ierarhică. Ea reprezintă doar cea mai mare unitate monologală. Însă, aici ne interesează natura celei mai mici unităţi monologale precum: succesiunile [a], [b], [a'], [b'], [c], [c'], [d] şi [d'], extrase din textul de mai devreme. Aceste unităţi sunt foarte asemănătoare cu propoziţiile despre care am vorbit la sfirşitul capitolului 1 şi care, grupate fiind în pachete, constituiau, în analizele din capitolele precedente, macropropoziţiile. Natura specifică a dialogului – atitudine atât verbală, cât şi mimo-gestuală, de care ţin seama chiar şi dialogurile literare – ne obligă să conferim o valoare particulară acestei unităţi constitutive minimale a secvenţei dialogale.

Specialiştii conversaţiei vorbesc în general de „acte". În sinteza sa, citată deja în câteva rînduri, C. Kerbrat-Orecchioni consideră „faptul că, la bază, conversaţiile sunt constituite nu din unităţi informaţionale, ci din acte de limbaj" (1990: 211) drept făcînd parte dintr-un consens. În ceea ce mă priveşte, cu riscul de a trece într-un con de umbră acest consens, voi vorbi mai degrabă despre propoziţii enunţate care deţin o valoare de *clauză*, despre care am

---

[33] Erving Goffman a lucrat foarte mult pe acest tip de exemple în primul capitol din *Façons de parler* (1987), astfel că nu vom mai insista asupra acestui caz.

BCU CLUJ / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

discutat deja într-un scurt pasaj, la sfârşitul primului capitol. A. Berrendonner şi M.-J. Reichler-Béguelin subliniază că funcţia specifică a clauzei nu mai este cea de a „marca diferenţele de sensuri, ci de a servi îndeplinirii unui act enunţiativ" (1989: 113). Aceştia afirmă, ceea ce devine destul de interesant pentru analiza noastră, că:

> Un act enunțiativ nu se reduce la exprimarea unei valori ilocuționare sau interactive (în sensul lui Roulet şi colab. 1985: 113), cu toate că deține toate aceste aspecte. Ci este, mai pe larg, o atitudine atât de natură verbală, cât şi mimo-gestuală, capabilă să opereze transformări în memoria discursivă (stocul structurat de informații M care este administrat prin cooperare de către interlocutori). O clauză devine astfel o unitate minimală virtuală de comportament, un rol de limbaj elementar. (1989: 113)

Vom afirma deci că un schimb (unitatea constitutivă a secvenţei) este format din clauze. Aceasta înseamnă, de fapt, a spune că un gest poate înlocui foarte bine o intervenţie şi constitui un element de schimb, în aceeaşi măsură precum un enunţ verbalizat. Trebuie să subliniem aici că, în cadrul înscrierii unui dialog în povestire, se întâmplă frecvent să vedem cum naratorul comentează o înlănţuire, în loc să îl arate în totalitatea sa. De cele mai multe ori, găsim o intervenţie-clauză [a] la discursul direct şi narativizarea reacţiei mimo-gestuale [a']. În teatru, de asemenea, o didascalie a autorului poate semnala ce fel de gest constituie „replica" unui personaj.

Intervenţia, formată din luarea de cuvânt a unui interlocutor, cea mai mare unitate monologală, se poate desfăşura pe o întindere mai mare şi poate fi constituită dintr-o povestire completă sau dintr-o secvenţă de explicare inserată într-un anumit punct al schimbului în curs. Totuşi, o întrerupere monologată de mai mare întindere trebuie întotdeauna negociată cu multă grijă şi lasă loc sancţiunilor descrise în capitolul 2 (3.1.).

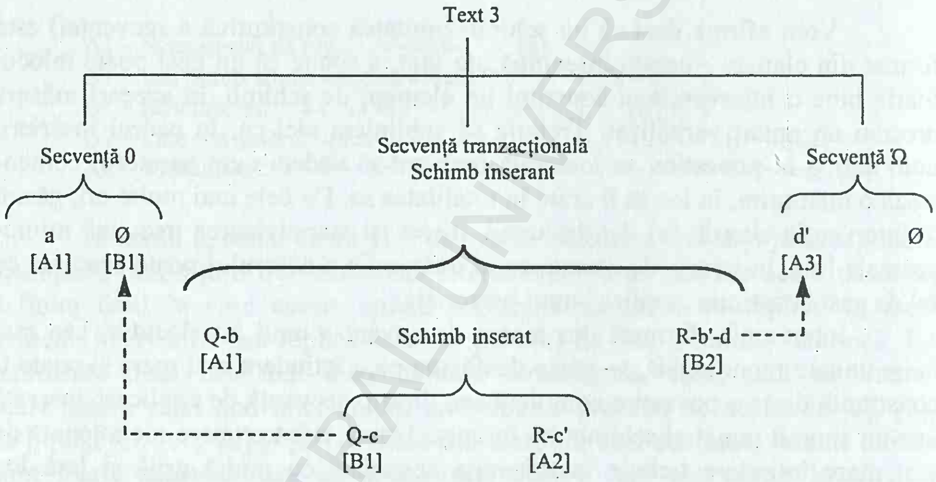
Din lipsă de spaţiu, voi descrie foarte pe scurt înlănţuirile din ce în ce mai complexe pe care le-am examinat în articolul meu din 1987a. Voi corecta însă descrierea propusă la acea vreme, considerată acum mult prea elementară.

Textul 3
A1 – Scuzați-mă, vă rog. Cât este ceasul ?
B1 – Nu aveți ceas ?
A2 – Nu.
B2 – Este ora 6.
A3 – Mulțumesc.

Acest text este asemănător celui precedent, dar, pe de o parte întrebarea (b) este foarte bine interpretată ca fiind o cerere şi nu i se răspunde prin dedublarea arătată mai devreme; pe de altă parte, replica B1 vine să complice serios situaţia înlănţuirii, conferind anasamblului interacţiunii o tonalitate conflictuală:

A1 – Scuzaţi-mă, vă rog. ………………………… [a]
A1 – Cât este ceasul ?…………………………………… | [b].
B1 – Nu aveţi ceas ?…………………………………[a' c]|……
A2 – Nu……………………………………………………| [c']
B2 – Este ora 6. ……………………………………| [b' - d]……..
A3 – Mulţumesc……………………………………………………| [d']

Am avea o ezitare în a considera B1 ca o acceptare a schimbului, dar propun următoarea descriere ierarhică a acestui text conversaţional elementar:



Această descriere, mai completă decât cele precedente, ne permite sublinierea mai multor fenomene deja menţionate:

- Se notează mai întâi absenţa schimburilor fatice ritualice de tipul „Bună ziua" (A0 şi B0) şi „La revedere" (A4 şi B3). Dar această absenţă este înlocuită printr-o intervenţie pe care o putem numi fatică, de intrare în contact [A1-a] care, sub forma unei scuze, încearcă foarte clar să deschidă o interacţiune, atenuând efectul de invadare a lui A pe „teritoriul" lui B.

Intervenţia [B1] este, de altfel, o reacţie violentă de netăgăduit care răspunde violenţei inevitabile a invaziei. Închiderea este de asemenea eliptică. Am fi putut foarte bine imagina că b vine să închidă la rîndul său schimbul, compensând reacţia de enervare iniţială printr-un „Nu aveţi pentru ce". Această absenţă a închiderii fatice reciproce confirmă dezechilibrul iniţial. Cu alte cuvinte, putem observa că un defect de structură poate să pună în evidenţă un raport de forţă: nu este totul atât de anarhic pe cât se afirmă în ceea ce priveşte conversaţia obişnuită.

- Tranziţiile dintre secvenţele fatice şi secvenţele tranzacţionale sunt asigurate în mod inegal. Nu putem afirma cu adevărat că B1 este o clauză [a'].şi [c] în acelaşi timp. În schimb, B2 constituie şi răspunsul [R-b'] al secvenţei tranzacţionale inserante şi serviciul oferit [d] care aduce cu sine formula de mulţumire [d']. De aceea, A3 este în acelaşi timp formulă de mulţumire [d'] şi închiderea interacţiunii.
- Absenţa răspunsului la întrebarea [A1-b] care deschide primul schimb tranzacţional, aduce cu sine în mod firesc inserarea unui al doilea schimb. Putem vorbi aici despre inserare, în măsura în care răspunsul [R-c'] îl condiţionează pe [R-b']. Trebuie să adăugăm că această absenţă a răspunsului lui B la întrebarea pusă de A este un semn de dezacord şi o sursă de conflict. Întîrzierea apariţiei unui răspuns reprezintă în continuare un risc interactiv.

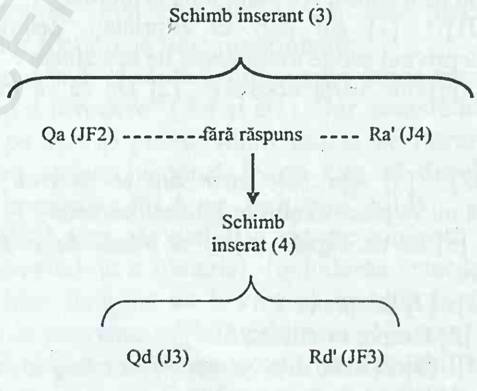
În concluzia acestei prime analize a exemplului simplu, creat de către noi, sper că formalizarea propusă nu va fi intra sub incidenţa criticii formulate de către C. Kerbrat-Orecchini întocmai modelului ierarhic creat de către şcoala de la Geneva: „Mă întreb, scrie ea, dacă acest tip de reprezentare nu acordă o importanţă mult prea mare structurii, în detrimentul obiectelor care trebuie descrise, şi dacă acest „tot ierarhic" nu este un pic exagerat faţă de realităţile empirice" (1990: 243).

Ultimul exemplu pe care îl voi analiza aici reprezintă un extras dintr-un text de ficţiune din seria poliţistă a lui Reiner de Claude Klotz. M-au determinat să-l aleg, natura sa teatralizată şi aspectul nefuncţional ce pare să-l guverneze:

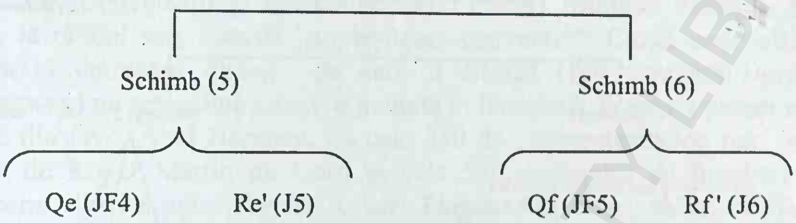
> Seria de interviuri televizate, redată mai jos, nu a fost transmisă la televizor în perioada de criză. De altfel, din ceea ce ştim, ele nu au fost niciodată programate. Un jurnalist şi un cameraman de la ORTF au umblat prin mai multe cartiere din Paris, pentru a adresa aceleaşi întrebări despre evenimentele în curs, unor persoane diferite, aparţinînd mai multor categorii sociale.
> […] Al treilea interviu: (Parcul Luxemburg – O tînără, studentă se pare, tricotează stînd pe o bancă; are părul lung şi murdar).
> Jurnalistul [J1]: [1] Aţi dori să exprimaţi, pentru televiziune, opinia dumneavoastră privind aceste evenimente de actualitate ?
> Tînăra [JF1] (privire foarte obosită): [2] De ce vă trebuie neapărat opinia mea ?
> (Tăcere)
> Jurnalistul [J2]: [3] Aşa…eee..interesant să ştim ce gîndesc oamenii; [4] dumneavoastră nu vă place să ştiţi ce gîndesc oamenii ?
> Tînăra [JF2]: [5] Ba da, sigur, [6] mi-ar plăcea de exemplu să ştiu ce credeţi dumneavoastră?
> Jurnalistul [J3]: [7] Despre ce ?
> Tînăra [JF3]: [8] Despre evenimente.
> Jurnalistul [J4]: [9] Ei bine, după părerea mea este grav, foarte grav.
> Tînăra [JF4]: [10] Credeţi că este război ?

> Jurnalistul [J5]: [11] Ar trebui să am îndoieli [12] pentru că sunt o fire pesimistă, [13]dar de această dată nu cred că va mai putea fi evitat. [14] Şi soţia mea este de aceeaşi părere.
> Tînăra [JF5]: [15] Sunteţi căsătorit de mult timp ?
> Jurnalistul [J6]: [16] Să tot fie cincisprezece ani.
> […] Tînăra [JF9]: [41] Vă mulţumesc foarte mult, [42] îi dau legătura lui Cognac-Jay. (lasă în jos privirea şi începe din nou să tricoteze)
>
> C. Klotz-Reiner, *Cosmos-Cross*, ed. Christian Bourgois

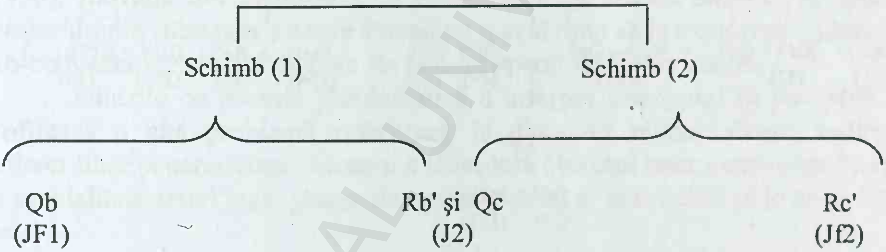
Absenţa secvenţelor fatice ritualice de deschidere şi de închidere se explică foarte bine aici prin genul de interviu televizat. Elipsei oricărei secvenţe fatice de deschidere îi corespunde totuşi o secvenţă de închidere ritualică (intervenţia JF 9): mulţumiri şi redarea legăturii în studioul de televiziune. Cu foarte mult umor, bineînţeles, are loc aici o răsturnare de roluri: persoana care ia interviul devine persoana intervievată şi se trezeşte deposedat de puterea pe care o deţinea înainte iar tînăra care îi ia locul preia legătura cu studioul. Se înţelege că, în aceste condiţii, aşa cum se subliniază în deschiderea foarte originală a acestui fragment ce prezintă o anumită autonomie faţă de restul romanului, acest interviu delirant nu a fost niciodată programat. Din cauza acestei devieri, întrebarea care deschide secvenţa tranzacţională nu va primi niciodată cu adevărat vreun răspuns. Sau, mai degrabă, dacă interviul poate fi închis prin formulele de mulţumire obişnuite, se datorează faptului că totuşi s-a dat un răspuns care se află la finalul unei reluări de către tînără [Q-a6] a întrebării aparţinînd [Q-a1] jurnalistului, de la începutul celei de-a treia secvenţe inserate. În aceste condiţii, răspunsul [R-a'] aşteptat din partea tinerei este deplasat în secvenţele 3 şi 5: răspunsurile [R-a'9] şi [Re'11] ce aparţin de fapt jurnalistului (urmează apoi un interviu deviat către altceva: viaţa privată a jurnalistului intervievat). Acest exemplu ne permite să evidenţiem diferitele modalităţi de articulare a schimburilor tranzacţionale: tipul inserat despre care s-a discutat mai devreme şi două forme de relaţii de coordonare.



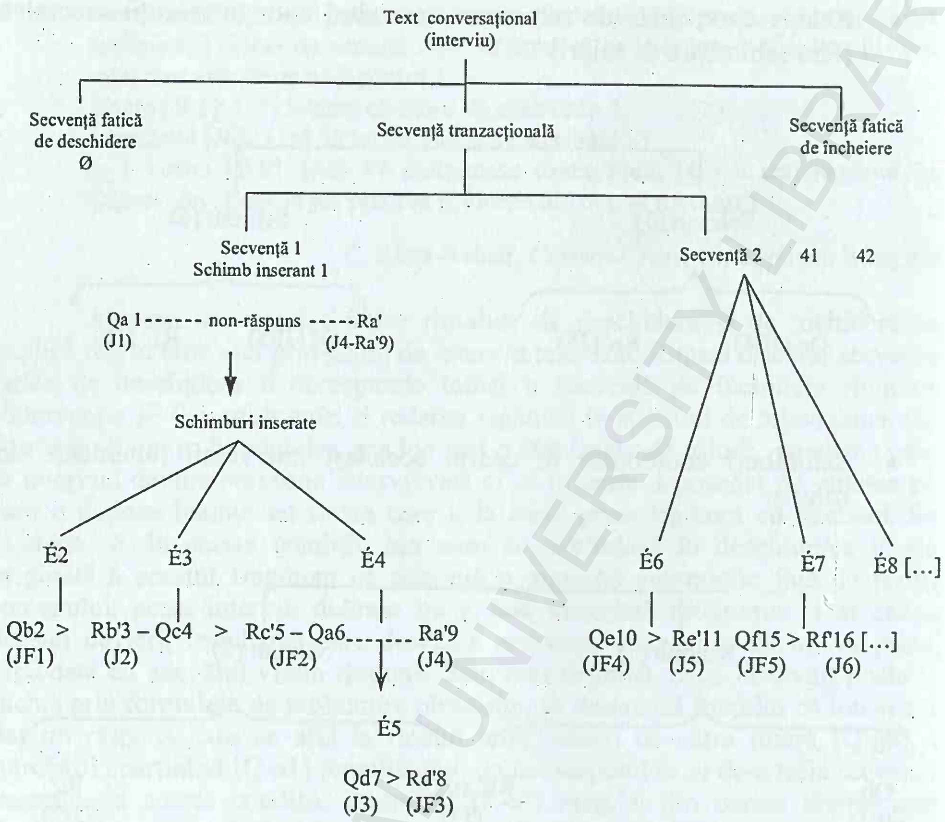
- Relaţie coordonată de schimburi, în cadrul unor intervenţii succesive (fără schimbare de roluri)



- Schimburi coordonate în cadrul aceleiaşi intervenţii (alternanţă de roluri)



Regăsim aici principalele mari forme de articulare a unităţilor, descrise în capitolul 2, cu referire la povestire, cazul schimburilor alternate şi chiar cele care ar putea fi prevăzute în continuare: aşa cum se întâmplă în exemplul dialogului surzilor, în care au loc, simetric, două conversaţii, fără însă ca acestea să aibă vreo legătură între ele. Astfel, putem rezuma structura extrasului din *Cosmos-Cross* (numerotez intervenţiile J1, J2 etc., pe de o parte, şi clasele a1, b2 şi b'3 etc., pe de altă parte):


Text conversaţional
(interviu)
Secvenţă fatică de deschidere
Ø
Secvenţă tranzacţională
Secvenţă fatică de încheiere
Secvenţă 1
Schimb inserant 1
Secvenţă 2
41
42
Qa 1 ------ non-răspuns ----- Ra'
(J1)
(J4-Ra'9)
Schimburi inserate
É2
É3
É4
É6
É7
É8 […]
Qb2 > Rb'3 – Qc4 > Rc'5 – Qa6 ------- Ra'9
(JF1) (J2) (JF2) (J4)
É5
Qd7 > Rd'8
(J3) (JF3)
Qe10 > Re'11 Qf15 > Rf'16 […]
(JF4) (J5) (JF5) (J6)

Nu voi dezvolta mai mult aici acest subiect, deoarece se poate observa cu uşurinţă complexitatea descrierilor unui text ceva mai interesant decât cele care au fost până acum citate.

4. Înscrierea dialogului în povestire

Multă vreme, modalitatea de inserare a dialogului a pus probleme scriitorilor, atât de ordin tehnic, cât şi estetic. Unul dintre aceştia, deşi recunoscut specialist în naratologie şi semiotică, afirma cu privire la acest lucru, în a sa *Apostilă la Numele trandafirului*:

> Conversaţiile au fost pentru mine o foarte mare problemă pe care totuşi am reuşit să o rezolv prin scris. Există o tematică, prea puţin tratată în teoriile de naratologie, cea a *turn ancillaries*, un artificiu prin care naratorul dă cuvîntul altor personaje. [...] E o problemă de stil, o problemă ideologică, o problemă

BCU CLUJ / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

> poetică, asemeni alegerii unei rime, unei asonanțe sau introducerii unei paragrame. E vorba de încercarea de găsire a unei anumite coerențe. (Eco, 1985: 37 și 39)

În „Conversații și sub-conversații" (1956) Nathalie Sarraute examinează, la rândul său, această „copleșitoare convenție". Cazul unui mult prea prezent și dominant dialog pe care îl citează (Ivy Compton-Burnett și Hemingway) nu reprezintă totuși o noutate în literatură; la acesta putem adăuga și cele din Gyp, Abel Hermant, cu cele 350 de pagini de dialog pur, în *Jean Barois* de Roger Martin du Gard și cele 500 de pagini de întrebări și de răspunsuri din *l'Inquisitoire* de Robert Pinget. Așa cum subliniază Nathalie Sarraute, astfel de cazuri izolate au legătură mai mult cu teatrul, decât cu genul romanesc. La celălalt pol se află încercarea proustiană, mai aproape de genul romanesc; intervenind în dialoguri și recurgând la analiză, aceasta aduce în fața cititorilor „ceea ce de fapt ei ar fi îndreptățiți să aștepte de la un scriitor: o lărgire a experienței, dar nu ne referim aici la întindere (aceasta poate fi oferită mai temeinic și mai eficace prin documente și reportaje), ci la profunzime" (1956). Inovația din *Tropismes* va consta în a „a arunca cititorul în hăurile acestor drame subterane pe care Proust nu a avut timp să le exploreze". Ideea de sub-conversație, evocată aici, va sta la baza operei lui Henry James.

Dincolo de această problematică a inserției dialogului în povestire se profilează o altă problemă referitoare la discursul relatat: direct, indirect, indirect liber și nativizat. Aceasta a făcut însă obiectul unor numeroase lucrări de specialitate astfel încât găsesc de cuviință că nu ar mai trebui să le dezvoltăm aici.

Trebuie să reținem acum două aspecte importante, în ceea ce ne privește. Cel al efectului de dominantă a povestirii în raport cu dialogul, în cazul discursului indirect, indirect liber și narativizat. Doar discursul direct își păstrează o anumită autonomie. Inserția este, în general, asigurată de formele verbale cu nume predicativ. Ne rămâne însă întrebarea cu privire la întinderea secvențelor dialogale. Forma dominantă a dialogului apropie romanul mai mult de teatru, forma dominantă a povestirii determină apariția unor fraze trunchiate pentru care scurtul extras citat mai devreme (p. 151) este un exemplu reprezentativ: răspunsul lui Charles Bovary la întrebarea adresată de către copil este narativizat („Și când auzi răspunsul lui Charles"); prin cele rostite de către copil se trece de la un discurs direct, prezent doar în manuscrisul autograf al lui Flaubert („De mult vă aștept, adăugă el, donșoara Emma m-o trimăs să vă aștept, de cum s-o întors Borel. Că pe stăpân îl doare ca naiba și înjură de mama focului") la un stil indirect liber, care neutralizează mărcile oralității, subliniind, în italic, doar cuvintele celuilalt. Decizia de a transfera discursul unui personaj din planul principal (secvență dialogală sau incompletă) într-un plan secundar are o funcție extrem de importantă; am putea chiar emite ipoteza unei alegeri destinate a nu acorda o prea mare importanță unui personaj secundar, narațiunea focalizându-se pe Charles care rămâne în continuare tăcut.

Ca exemplu de înscriere a unui dialog în povestire, propun să revenim asupra fabulei lui La Fontaine, a cărei analiză narativă de la sfârşitul capitolului doi considerăm că este incompletă. Dezvoltând analiza secvențială din acest dialog, completez deci atât analiza narativă din capitolul 2, cât şi reflecția generală privind tipurile de dialoguri.

> [1] Cutezi să-mi tulburi apa tocmai mie?...
> [2]Obraznicule, îți arăt eu ție!..."
> [3]„Nu-şi au rostul mînia Dobitociei tale:
> [4]Cum aş putea s-o tulbur, [5] cînd beau mult mai în vale?..."
> îi spuse Mieluşelul acelui Lup zbîrlit.
> [6]„Ba o tulburi! – zise el pornit;
> [7] iar acum un an m-ai şi bîrfit!"
> [8] „Eu te-am bîrfit?... E oare de crezut
> cînd eu, pe-atunci, nici nu eram născut?...
> [9] Măria Ta, fii bun şi ține seama
> că-s mititel şi încă sug la mama..."
> [10] „De n-ai fost tu, a fost un frate-al tău!"
> [11] „Măria Ta, n-am niciun frate, zău..."
> – „Chiar dacă n-ai, tot n-are-a face:
> [12] a fost vreunul dintr-ai tăi,
> [13] că sînteți toți la fel de răi,
> de la ciobani pînă la dulăi
> [15] şi nu-mi dați pace!
> [14] Dar [*mi s-a spus să*[*]] mă răzbun
>
> La Fontaine, *Fabule*

S-a vorbit foarte puțin despre fabulele lui La Fontaine atunci când am descris structura lor narativă. N-am amintit de umorul tăios al moralei, preluare a modelului latin: „Această fabulă este scrisă împotriva celor care, din diferite motive, îi asupresc pe cei mai slabi decât ei." (*Fedra*). Putem vorbi aici despre ironie în măsura în care ceea ce „vrea să arate" fabula este atât de exagerat încât faptele nu ar putea fi interpretate întocmai cum ele apar relatate la prima vedere.

Analiza dialogului arată o transgresare a modelului prototipic: nu există nicio secvență cu funcție fatică, de deschidere sau de închidere. Intrarea în dialog se face odată cu faza tranzacțională. Am putea veni, în acest caz, cu două explicații: o lege a economiei legată de genul narativ al fabulei însă, în aceeaşi măsură, am putea considera că natura violentă a interacțiunii ar putea face inutil orice demers fatic. Violența reprezintă negarea principiului de menajare şi de consens specific ritualului de ordin fatic.

---

[*] Secvența apare în textul original dar nu şi în traducerea aleasă.(n. tr.)

BCU CLUJ CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Blocurile interacțiunii sunt destul de complexe. Lupul deschide și închide tranzacția (L1 și L2) ceea ce demonstrează caracterul său dominator, prin faptul că ține să aibă primul și ultimul cuvânt.

Prima intervenție a Lupului (L1) va da tonul discuției: va adresa mai întâi o întrebare [1], apoi o amenințare care reprezintă ieșirea din interacțiune, deoarece Mielul va fi „corectat" la sfârșitul fabulei. Această înlănțuire Întrebare + Amenințare ne determină să observăm natura interogativă a propoziției de început: nu este oare o întrebare falsă destinată a permite lupului să afirme, prin presupoziție, un fapt și să încheie printr-o promisiune de corecție?

Intervenția destul de amplă (A1) a Mielului constituie un fel de răspuns argumentat pentru întrebarea adresată. De fapt, mai mult decât un răspuns la o falsă întrebare, afirmațiile Mielului reprezintă încercări de respingere a presupozițiilor din întrebarea inițială. Într-adevăr, atunci când întrebarea se referă la „îndrăzneala" și „curajul" Mielului, aceasta presupune un dat care poate fi interpretat: Mielul a venit tocmai pentru a tulbura apa Lupului. Mișcarea argumentativă a răspunsului mielului este următoarea:

[3] pregătirea, reangajare în interacțiune
[4] Cum: negarea presupoziției printr-o formă interogativă „ Cum aș putea să tulbur..."
[5] Cînd: expunerea unui fapt irefutabil

Am putea afirma că Mielul se reangajează în interacțiune propunând Lupului să renunțe la violență. („Nu-și au rostul mînia Dobitociei tale"). Citatul din Perelman, prezent în capitolul 2 (p. 82), arată că decizia de a argumenta înseamnă o renunțare la forță. Mielul este nevoit să recurgă la argumentare – la dialogul dialectic care caută probele – afirmînd adevărul și denunțînd minciuna – într-o încercare de a contracara violența inițială. În raport cu lupul care se angajează în interacțiune prin această falsă întrebare, „un fals"dialog – un dialog eristic[34] – Mielul se află în poziția celui care trebuie să convingă (aceasta este singura armă pe care o are la dispoziție).

Intervenția L2 a Lupului confirmă faptul că dialogul este de natură eristică. Asertiunea [6] vine să reafirme presupoziția din întrebarea inițială, anulînd toate obiecțiile aduse de către Miel. Faptele demonstrate de către miel sunt situate în opoziție cu un fapt nedemonstrat. Lupul își continuă totuși argumentația eristică. Clauza notată [7] reprezintă un reproș care apare drept un al doilea motiv de amenințare [2] care trebuie pusă în aplicare.

---

[34] Eristic vine de la „eris" care înseamnă ceartă. Protagoras este considerat a fi inventatorul acestei arte a controversei, atât de îndrăgită de către sofiști, și care se pare că lasă loc triumfului absurdului și falsului.

Replica A2 aparţinând Mielului, versurile [8] şi [9] vin să conteste printr-un fapt obiectiv presupoziţia lupului asertată în [7]. Următoarea intervenţie a Lupului (L3) pare să accepte obiecţia Mielului şi să o corecteze [10]. Mielul răspunde la rîndul său (A3) după o aceeaşi dialectică de respingere a presupoziţiilor din [11].

Mecanismul de înlănţuiri nu poate fi descris în termeni simpli de tipul Întrebare > Răspuns, aşa cum s-a arătat mai devreme. Dacă întrebarea pare a fi foarte obişnuită pentru deschiderea unui schimb, iar răspunsul ca fiind o componentă reactivă a perechii respective, trebuie să observăm că o aserţiune va da posibilitatea de a se lua iniţiativa şi de a se deschide un schimb de replici. O aserţiune aduce cu sine un fapt, un dat, o teză pe care interlocutorul este somat fie să o respingă, fie să o admită. Se deschide astfel un schimb de replici, atât printr-un act interlocutiv de interogaţie, cât şi printr-un act de asertare. În plus, valoarea interlocutivă a unei clauze poate fi, în aparenţă, asertivă sau interogativă şi să vizeze, de fapt, o cu totul altă acţiune: reproşurile formulate de către Lup iau forma unei interogaţii [1] sau a unei simple aserţiuni [7].

Natura eristică a dialogului ales de către Lup este evidentă până la sfârşit: este vorba de a pune adversarul în dificultate, *orice ar spune*. Premisele-presupoziţiile nu deţin un rol prea important în dialogul eristic. Mielul este îndreptăţit să încerce să-şi situeze interacţiunea într-un alt tip de dialog – foarte des utilizat de La Fontaine – unde locul premiselor este important iar adeziunea interlocutorilor este indispensabilă. Faptul că Lupul nu este interesat de acest lucru demonstrează optica sa eristică. Aşa cum nota G. Dispaux: „Angajându-ne într-un dialog, arătăm de fapt că avem intenţia de a obţine un acord, fie el şi parţial. Dacă această dorinţă nu există, relaţia dialectică se vede dizolvată într-un joc-spectacol al dialogului eristic" (1984: 55).

Felul în care Lupul va încheia interacţiunea este asemănător celui iniţial: transferul care se realizează între responsabilitatea directă a Mielului [7] şi cea a fratelui [10] şi mai apoi a familiei [12] lărgite, în continuare, în termeni de clasă sau de clan (voi). Ultimul argument este adus de către [13], prin conjuncţia CĂ şi care enunţă cel mai bine motivele Lupului: înfruntarea, aşa cum sublinia Louis Marin (1986), face parte atât din firea lucrurilor (Lupul), cât şi din cultură (Mielul, câinii, ciobanii). Aceste două lumi nu sunt supuse aceloraşi legi.

În opinia mea, dacă morala are rolul de a ironiza, aceasta este îndreptată împotriva ordinii lumilor: capcana acestei argumentări sau parodia procesului, ce are clar un aspect eristic, demonstrează că încă trăim într-o lume fără principii, barbară, în care nu se ţine seama de cuvînt.

Trebuie precizată şi clauza destul de ciudată [14] care pare să relativizeze sigurul motiv al Lupului. Trecînd de la o evidenţa firească care ar putea să-i justifice faptele [15] la un *se spune*, Lupul demonstrează de fapt că nici nu a fost victima directă a agresiunii arătate în [13]. Edificiul dialectic este demolat lăsând în acest fel locul sofisticii eristice.

5. Exercițiu de analiză secvențială

Revenind la cele două dialoguri extrase din operele lui Jules Verne, propuse în exercițiul 5.3. din capitolul precedent, determinați secvențele incomplete, precum și înlănțuirile formate în cadrul lor.

[A1] - Mâine, spuse el, voi ucide acest urs!
[B1] - Mâine? Făcu Johnson, care părea că iese dintr-un coșmar.
[A2] - Mâine!
[B2] - Dar n-aveți gloanțe!
[A3] - Mi le voi fabrica singur.
[B3] - N-aveți plumb!
[A4] - Nu, dar am mercur!

[B4] - Ah! Domnule Clawbonny, exclamă șeful de echipaj, iată un lucru minunat! Sînteți un om grozav!

[A5] - Nu, prietene, răspunse doctorul, sînt doar un om înzestrat cu o memorie bună și care a citit mult.

[B5] - Ce vreți să spuneți?

[A6] - Mi-am amintit, în legătură cu un fapt pomenit de Căpitanul Ross, în relatarea călătoriei sale; el spunea că ar fi găurit o scîndură groasă de un deget cu o pușcă încărcată cu un glonte de mercur înghețat; dacă aș fi avut la dispoziție ulei, ar fi fost cam același lucru, căci el mai povestește că un glonte din ulei de migdală, tras într-un stîlp, l-a crăpat și a sărit pe pămînt, fără să se fi stricat.*

Jules Verne, *Les Aventures du capitaine Hatteras*

---

* Jules Verne, *Căpitanul Hatteras*, Editura Ion Creangă, tradus de Iosif Katz, București, 1973. p. 277). (n. tr.)

Capitolul 7

Un exemplu de eterogenitate reglată: monologul narativ în teatrul clasic

După capitolele anterioare, consacrate formelor textuale elementare, mi se pare absolut necesar să trecem la un mod mai complex de combinare a secvențelor eterogene, încercând să reconciliem tradiția retorică cu analiza lingvistică. Monologul narativ în teatru este unul din cele mai importante genuri ale povestirii. El va reprezenta un punct de referință în cadrul prezentei lucrări: este vorba de o secvență inserată într-o altă secvență, dialogală spre deosebire de analiza fabulei lui La Fontaine, studiată în capitolele 2 și 6, în care am întâlnit un model reprezentativ inversat, cel al unui dialog inserat într-o secvență narativă.

Pentru a aborda acest gen narativ singular, voi examina mai întâi relația dintre teatru și narațiune, insistând asupra modalității de inserție a povestirii în dialog. Voi propune, de asemenea, o reinterpretare a textelor lui Jacques Schérer din *Dramaturgia clasică în Franța* (*La Dramaturgie classique en France*) care se înscrie în acest demers teoretic și istoric, analizând expozițiunea și deznodământul unor binecunoscute monologuri narative[35].

3. Teatrul și narațiunea

3.3. Textul teatral: gen narativ sau dramatic?

Încă din Antichitate, și cu precădere, în epoca clasicismului s-a făcut clar distincția între diegeză și mimesis. Acesta din urmă era conceput în sensul *dialogului* platonician, adică mai puțină imitație (sensul comun păstrat până în

---

[35] O primă versiune a acestui studiu, scrisă în colaborare cu Bénédicte Le Clerc, a apărut într-unul din numerele *Pratiques* (nr. 59, septembrie 1988) consacrat genurilor povestirii.

BCU CLUJ / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

zilele noastre) şi mai multă transcriere sau citare. Apar astfel opoziţiile *povestire* vs *dialog* sau *mod narativ* vs *mod dramatic*, preluate şi de către Gérard Genette, în *Nouveaux discours du récit* (1983). În această lucrare, autorul are o atitudine critică faţă de demersul întreprins şi chiar în ceea ce priveşte titlul lucrării lui Thomas Pavel, *La Syntaxe narrative des tragédies de Corneille*(1976), subliniind faptul că „sintaxa unei tragedii nu poate fi decât *dramatică* (1983: 13).

Aceeaşi atitudine critică faţă de cartea lui T. Pavel transpare şi din cele două articole din nr. 4 al revistei *Pratiques*: „Pentru o abordare pragmatică a dialogului în teatru" (Petitjean, 1984) sau în nr. 6 din *Cahiers de linguistique française*, Universitatea din Geneva, „Discursul în teatru şi analiza conversaţională" (Moeschler şi Reboul, 1985). La o simplă confruntare a titlurilor, putem avea deja o perspectivă asupra dezbaterii şi înregistra două tendinţe: analiza narativă (T. Pavel) şi analiza conversaţiei (Reboul-Moeschler) au posibilitatea de a analiza, fiecare cu instrumentele de care dispun, discursul teatrului din epoca clasicismului francez. Faptul că este vorba de tragediile lui Corneille, în primul caz, şi de *Şcoala bărbaţilor* şi *Vicleniile lui Scapin*, în celălalt caz, nu schimbă cu nimic datele problemei. Dincolo de „sintaxa narativă" şi „analiza conversaţională", putem recunoaşte două modalităţi diferite de abordare a textului de teatru, privilegiind fie modul narativ, fie modul dramatic.

Atunci când, în partea de încheiere a lucrării (paginile 103-106 şi 107-110), A. Reboul şi J. Moeschler rezumă cele două piese ale lui Molière, ei trec de fapt la o suprimare a dialogurilor şi la relatarea monologată a unei *întâmplări*. Este adevărat că o piesă de teatru, la un anumit nivel de descriere (cel al rezumatului mai exact) este o *întâmplare* iar Georges Jean, în lucrarea sa de sinteză despre teatru din colecţia „Peuple et culture" a Editurii Seuil, aminteşte celebrul citat al lui Brecht: „Fabula este miezul spectacolului", adăugând la aceasta şi justificând într-un fel, analiza lui T. Pavel:

> „Aceasta [fabula] este constituită din suma evenimentelor în care personajele sunt implicate, fie că vor, fie că nu. Este întâmplarea povestită pentru simpla plăcere a spectatorului. Este ficţiunea care lasă reprezentării posibilitatea de a se desfăşura în timp. O putem regăsi chiar şi în piesele de teatru contemporan „acolo unde nu se petrece nimic". Pentru că spectatorul de teatru aşteaptă întotdeauna să se petreacă ceva. Această aşteptare ar putea construi, de altfel, întreaga fabulă. În plus, fabula este proiecţia societăţii, a istoriei, a ideologiilor." (1977: 116)

Pentru a considera povestire o piesă de teatru, trebuie să facem trecerea de la nivelul dialogurilor aparţinând actorilor-personaje din reprezentarea de teatru la cel al piesei care este un text global comunicat de către un autor (narator) absent unui public (cititor):

> La prima vedere, teatrul poate să apară în forma unei narațiuni, mai ales când ne referim la textul de teatru: la cursurile și în testele de literatură, obișnuim să rezumăm piesele din perspectivă narativă. Avem posibilitatea de a studia personajele principale și personajele secundare întocmai precum în textele narative și putem stabili modelul actanțial al unei piese de teatru care nu se va deosebi în niciun fel de o nuvelă sau de un roman. Însă un astfel de rezumat narativ va rămâne fidel textului sau reprezentației? (Kibedi Varga 1988: 84)

Renunțând la versiunea naratologică, deoarece este mult prea generală și se sprijină doar pe textul propriu-zis, consider că textul de teatru trebuie să se preteze unei descrieri conversaționale, concentrată pe schimbul de replici care constituie materialitatea verbală a reprezentării. Întocmai lui G. Genette, consider că textul de teatru este format din replici-intervenții[36] și mă voi opri cu precădere asupra inserțiilor de pasaje narative din schimburile dialogale. Secvențe precum:

– „ În loc de scene, vom avea povestiri" (prefață la *Cromwell*).

– „Una din regulile teatrului este să nu introducem în povestire decât lucruri care nu pot să apară în acțiune" (prefață la *Britannicus*).

trădează lipsa unui consens în stabilirea unui model de introducere a dialogului și a momentelor narative.

Se poate observa cum opoziția între scene-acțiuni-dialog, pe de o parte, și narațiunea, pe de altă parte, este percepută ca atare și de către scriitori (Hugo și Racine). Textul de teatru presupune prezența unor zone textuale considerate a avea un caracter atât de eterogen (*dialog vs povestire*), încât clasicii – arătându-se împotriva unor excese de forme teatrale, prezente încă înainte de Frondă[37] – au considerat necesar să codifice aceste relații.

A. Kibedi Varga descrie natura dialogală a textului de teatru:

> Aceasta presupune prezența a numeroase elemente non dramatice care apar în *expozițiune*, adică informațiile care au legătură cu evenimentele anterioare acțiunii și pe care autorul le povestește cuiva, în general; evenimentele propriu-zise, reprezentate pe scenă, se reduc, în ceea mai mare parte, la minimum: tot ceea ce unui narator i-ar plăcea să povestească cu multă vervă, toată viața tumultoasă a personajelor, toate vor ține de trecut. Narațiunea devine aproape în întregime anterioară acțiunii; ea este condiționată de către aceasta, însă secvența narativă se reduce la minimum.[…] Odată acțiunea declanșată, narațiunea apare ca un obstacol; așa cum sunt, de exemplu, descrierile în romanele realiste, ea este necesară, dar încetinește mersul povestirii. (1988: 84)

---

[36] La care se cuvine să adăugăm, bineînțeles, și didascaliile foarte scurte în teatrul clasic, însă foarte numeroase și dezvoltate la Hugo, de exemplu, pentru a arăta un exemplu reprezentativ.

[37] Mișcare social-politică din Franța, la mijlocul sec. XVII, îndreptată împotriva absolutismului regal. (n. tr.)

Deoarece textul teatrului clasic presupune prezența unor secvența narative, se cuvine să arătăm modalitățile de descriere a acestor secvențe monologale, şi, mai ales, modul lor de inserție în textul dialogal. Pentru o lingvistică textuală, studiul monologului narativ are o dublă intenție: insistă, pe de o parte, asupra problematicii inserției secvențelor eterogene de tip: [conversație [povestire] conversație] şi permite, pe de altă parte, o vizualizare a naturii profund dialogice a schimburilor narative. Prin ceea ce numim astfel *povestirea în conversație* se subliniază deschiderea şi co-construirea unei povestiri de către naratorul-recitator şi interlocutorul său. Apare în acest fel o triplă problematică: cea a structurii interne (intra-textuală) a monologului narativ, cea a inserției (cotextuale) a povestirii în dialog, cea a funcției interacționale (contextuală) a schimbului verbal.

3.4. Povestirea în conversație (*Şcoala femeilor* II, 5)

În capitolul 2 am propus o definiție simplificată a secvenței narative (fac trimitere în special la analiza fragmentului din *Cei drepți* de Camus, care ne-a permis să explicăm structura intratextuală a monologului narativ – „sintaxa sa narativă" şi inserarea sa în contextul conversațional – „sintaxa sa dramatică"). Pe baza acestei prime descrieri, putem afirma că monologul narativ în teatru presupune, ca orice povestire orală, două macro-propoziții care îl încadrează: o Intrare-prefață (Pn0) şi o Evaluare finală sau Morală (PnΩ). Prima face trecerea de la universul actual, în care are loc schimbul verbal, la universul narațiunii, cea de-a doua urmează, în schimb, traiectoria inversă. Mai departe, se va putea constata cum, în dramaturgia clasică, un ansamblu de replici pregăteşte, în general, o povestire nu doar prin Intrarea-prefață ci şi printr-un Rezumat. Aşa cum am putut observa, povestirea poate să cuprindă şi Evaluări; atunci când sunt asumate de către povestitor, acestea sunt, în general, destinate să semnaleze ieşirea din povestire sau să capteze şi să mențină atenția interlocutorului.

Aceste prime observații au aplicație directă în monologul narativ clasic. Molière creează totuşi, în scena II, 5 din *Şcoala nevestelor*, un alt mod de evaluare: o evaluare externă prin intermediul destinatarului, interpretant al povestirii. Este vorba de scena care începe cu binecunoscuta înlănțuire de replici din versurile 460 şi 461.

Arnolf – Ai tu vreo noutate?
Agnès – Pisicu ăla mic

S-a prăpădit săracu'.*

În această scenă predomină un act verbal *de cerere a unei informații* și momentul de așteptare a unui cu totul alt fel de răspuns. În această situație, similară unui interogatoriu, Agnès, fiind somată să povestească, nu are nevoie să impună momentul luării de cuvânt în forma unei narațiuni. Din lipsă de spațiu, nu voi analiza decât prima povestire a lui Agnès (versurile 483 la 542), redând fragmentul care ne interesează pentru demonstrație:

[...] Arnolf (după ce a stat puțin pe gânduri)

Nu mai departe, astăzi, îmi spuse un vecin
470 Că-n lipsa mea, la tine, venea un om străin,
Că tu-l primeai în casă, și-l ascultai într-una,
Dar mie dintr-o dată mi-a mirosit minciuna
Și am făcut prinsoare că nu-i adevărat...
Agnès
475 Cum? Ai făcut prinsoare? Atunci te-ai curățat!
Arnolf
Ce spui? A fost în casă un străin?
Agnès
Vezi bine!
Și n-a lipsit , pot spune, un ceas de lângă mine.
Arnolf, (încet, aparte)
Mărturisirea asta, pe cât îmi pare mie,
E cel puțin o probă de nevinovăție.
(tare)
Mi-aduc aminte bine, sau poate mă înșel,
480 Dar parcă dasem ordin să nu primești de fel?
Agnès
Da. L-am primit, dar nu știi de ce. Și dumneata
Te-ai fi purtat cu dânsul, desigur, tot așa.
Arnolf
Se poate. Povestește-i, te rog, de-a fir a păr.

Agnès
Vei crede că-i poveste, și-i totuși adevăr.
485 Lucram la o scufie, sus pe balcon, când iată,
Un tânăr foarte bine în stradă se arată,
Și dânsul cum remarcă așa prezență
Adânc se ploconește făcând o reverență,

---

* Molière, *Școala nevestelor*, traducere de George F. Gesticone, București, 1955, Editura de Stat pentru Literatură și Artă. (n.tr.)

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

Nevrând să par mojică, pe loc, la rândul meu,
Prin altă reverenţă l-am salutat şi eu.
El face încă una, plecându-se profund.
Tot prin o reverenţă la rândul meu răspund
El iarăşi se întoarce şi face o a treia;
Eu nu mă dau bătută: răspund şi la aceea.
El trece înc-o dată, de două ori, de nouă
Şi face la tot pasul o reverenţă nouă;
Eu care cu privirea mea îl urmăream
O nouă reverenţă la rândul meu făceam.
Noroc că între acestea şi noaptea a venit,
Altminteri, cine ştie, mergeam la infinit,
Deoarece în cazul în care mă dădeam bătută,
Ar fi crezut că eu sunt prost crescută!

Arnolf

Prea bine

Agnès

Dimineaţa, şezând în prag, aci,
Veni la mine-o babă şi astfel îmi vorbi:
„Copila mea! Prea sfîntul e supărat. Mă tem
ţie ca să nu trimită asupra ta blestem,
El te-a făcut frumoasă; tu însă cu păcat
Te foloseşti de harul ce ţie ţi l-a dat.
Deci află că un suflet se plânse chiar acuşi
De rana dureroasă pe care i-o făcuşi.

Arnolf (aparte)

Ah! Cotoroanţa naibii! Năpîrcă blestemată!

Agnès

– Un om rănit de mine? Întreb atunci mirată.
– De tine, zise baba. Rănit de moarte, vai!
E tînărul pe care aseară-l salutai.
– Dar cum se poate una ca asta , zic. Făcui
Să cadă din greşeală vro oală în capul lui?
– Ei asta-i! zise baba. Nu fuse nicio oală.
Cu ochii tăi, frumoaso, mi l-ai băgat în boală.
– Vai, Doamne! Zic Asemeni cuvinte mă tulbură
La ochi sunt eu bolnavă, şi lumea-nbolnăvesc?
525 Da, zise baba. Curge din ochii tăi otravă
Şi nu cunoşti, măicuţă, puterea ei grozavă.
Sărmanul om tînjeşte, puterile îl lasă.
Şi dacă – zice iarăşi bătrîna cea miloasă –
Nu vrei să fii cu dînsul puţin mai milostivă,
În trei sau patru zile îi rupem de colivă.
– Vai, Doamne, zic. Se poate? Aş plînge de durere.
Dar mie, bietul tînăr ce ajutor îmi cere?
– El cere – zise baba – un lucru de nimic:

Să vie să te vadă şi să vorbiţi un pic
Privirea ta, atâta, mai poate să-l învie,
Că pentru boala asta nu-i altă doftorie.
– Vai – zic eu – bucuroasă; păi dacă e aşa,
Să vină să mă vadă de câte ori o vrea!

Arnolf (aparte)

Spurcată vrăjitoare! Ah! Scorpie mîrşavă!
Plăti-ţi-ar Domnul mila cu care torni otravă!

Agnès

Astfel veni la mine şi-l vindecai de boală.
Acuma, spune singur, făcui vreo greşeală?
Aş fi putut rămîne aşa nepăsătoare
Ştiind că fără mine sărmanul tânăr moare?
Eu care simt în suflet durere orişicui,
Şi care plîng cu hohot când văd murind un pui.

Arnolf (încet, aparte)

Simţirea ei denotă un suflet ne-ntinat;
De ce plecai la ţară! Sunt singur vinovat!
Lăsai în voia soartei o inimă plăpândă,
Ştiind că Don-Juan-ii stau pururea la pândă.
Mă tem că ticălosul, în graba lui murdară,
N-a stat la îndoială s-o facă de ocară.

Povestirea lui Agnès începe (v. 484) cu o Intrare-prefaţă tip, destinată să sublinieze caracterul de surpriză al povestirii care urmează: „Mărturisirea asta, pe cât îmi pare mie,/E cel puţin o probă de nevinovăţie". Această Intrare-prefaţă este precedată chiar de un fel de Rezumat (v 476), o mărturisire care transformă povestirea ce va urma într-o explicaţie-justificare a faptei înfierate, aceea de a primi un bărbat în casă fără permisiunea soţului (v. 479-480). Caracterul dialogic al povestirii apare în cererea formulată de către Arnolf: „Povesteşte, te rog, de-a fir a păr." (v. 483). În plus, nucleul – Complicaţie-Pn2 din versurile 503 la 520, Acţiunea-evaluare-Pn3 de la versurile 512 la 528 şi Rezoluţia-Pn4 de la versurile 529 la 534 – cuprind un dialog raportat. În fine, fiecare din aceste macro-propoziţii esenţiale (Complicaţia Pn2 şi Rezoluţia Pn1) este urmată de evaluarea explicită a lui Arnolf. Dacă acesta din urmă subliniază sfârşitul situaţiei iniţiale (Orientarea-Pn1) prin „Foarte bine", aceste două evaluări în *aparteu* din versurile 511 („Ah! Cotoroanţa naibii! Năpârcă blestemată") şi 535-536 („Spurcată vrăjitoare! Ah! Scorpie mîrşavă!") marchează cele două evenimente majore ale progresiei narative. Structura acestei introduceri în scenă este următoarea:

(a) Dialog (v. 482)
(b) Rezumat (478)
Cerere de povestire (483)

Intrare-prefaţă (484)
(c) [POVESTIRE]
  Pn1 = Orientare (v. 485-502)
  Pn2 = Complicaţie (v. 503.410)
    + Evaluarea lui Arnolf (aparteul din v. 511)
  Pn3 = Reacţia-evaluare (v. 512-528)
  Pn4 = Rezolvarea (v. 529-534)
    + Evaluarea realizată de Arnolf (aparteul din v. 535-536)
  Pn5 = Situaţia finală (v. 537)
(d) Coda (întoarcerea la dialog: 538-542)
  Morala (543-548)
(e) Dialogul şi apoi povestirea 2.

Aşa cum putem observa, inserţia dialogului în Pn2-Pn3-Pn4 şi, mai ales, evaluările ce urmează după declanşatorii Pn2 şi Pn4 subliniază structura internă a secvenţei. Trebuie să adăugăm la aceasta că elipsa evenimentelor rezumate în v. 537 reprezintă un pretext pentru soţul gelos de *cerere a unei noi povestiri* complementare (povestirea 2). Molière găseşte o rezolvare la această problemă tehnică prin introducerea unui povestiri în cadrul dramei, moderând momentele de întrerupere ale naratoarei şi introducînd în cadrul naraţiunii dialoguri raportate.

Trebuie să urmărim acum modalitatea prin care retorica şi dramaturgia abordează aceste fapte pe care tocmai le-am amintit.

4. Abordarea monologului narativ clasic în dramaturgie

Aşa cum se ilustrează în istoria teatrului, şi aşa cum tocmai am menţionat şi noi, povestirea este o formă monologată de întindere variabilă, inserată într-un dialog. În funcţie de curentul specific, povestirea apare ca fiind asumată fie de către povestitor (n. tr. *povestaş*), care este străin acţiunii, fie de către un personaj implicat în acţiune.

Primul caz reprezentativ poate fi regăsit în tragedia antică şi în versiunile sale moderne: corul din *Antigona* de Anouilh, vocile din *Maşina infernală* de Cocteau, cerşetorul din *Electra* de Giraudoux realizează acest rol printr-o detaşare obiectivă faţă de acţiunea propriu-zisă. În dramaturgia clasică, regăsim ilustrat, cu precădere, cel de-al doilea caz.

Încă din perioada Frondei, locul şi funcţiile povestirii au fost extrem de convenţionalizate. *La dramaturgie classique en France* de J. Schérer (1966) rămâne cea mai bună sinteză care cuprinde regulile teatrului de la acea vreme.

BUCHAREST UNIVERSITY LIBRARY

Cea de-a doua parte a acestei lucrări prezintă interes prin „Structura externă a piesei de teatru" care face parte din capitolul 4, consacrat formelor fixe. Într-o primă etapă, înainte de a lua în discuție monologul și aparteul, J. Schérer analizează regulile povestirii (1966: 229-2359 și „forma", „funcțiile" și „recunoașterea" acesteia (1966: 235-244).

4.3. Cele trei legi ale monologului narativ

Observațiile lui J. Schérer sunt prea puțin sistematizate, astfel încât, dintre acestea, am ales să preiau și să sintetizez doar trei legi – care au legătură, bineînțeles, unele cu altele și pe care le denumesc astfel:

- o lege de omogenitate textuală sau legea economiei;
- o lege referențială sau legea informației;
- o lege pragmatică sau legea motivației;

Legea economiei

Această lege corespunde afirmației din prefața la *Britannicus*, de Racine, citată mai devreme: „Una din regulile teatrului spune să nu introduci în povestire decât lucruri care nu pot intra în acțiune." Este vorba aici de o modalitate de punere în text: povestire sau dialog. Dacă prin povestire se raportează evenimente (legea informației) care nu pot fi reprezentate pe o scenă, aceasta se datorează regulii celor trei unități (de loc, de timp și de acțiune) și regulii convenției. Legea economiei controlează, cu precădere, *durata* povestirilor: într-un gen dramatic dialogal, materializat, în esență, prin cuvântul care exprimă emoție și trăire pasională, narațiunea monologală apare ca o soluție de compromis la care nu trebuie să apelăm decât trecând direct la subiect și fără prea multe excese. Cu privire la ceea ce numește „povestirea dramatică", Pierre Guiraud insistă asupra eterogenității textuale și afirmă, în propria-i manieră, incompatibilitatea stilistică fundamentală dintre dramă și povestire: „Aceasta din urmă, într-adevăr, în măsura în care postulează o separare dintre timpul narat și timpul narațiunii, lasă în suspans timpul dramatic și rupe firul acțiunii" (1969: 152). În aceeași măsură în care descrierea poate să reprezinte un obstacol pentru progresia narativă, în genul romanesc, caracterul monologal al povestirii vine să rupă ritmul înlănțuirilor dintre replici. Această lege a economiei este în întregime justificată de respingerea de către clasici a oricărui caracter eterogen și de căutare constantă a unei unități discursive: dialogul. Am putut deja observa, în scena 5, actul II din *Școala nevestelor*, cum dialogul (replicile lui Arnolf în aparteu și discursul raportat) poate să slăbească densitatea unui monolog narativ.

Legea informaţiei

Cea de-a doua lege este determinată de cerinţele referenţiale. Povestirea trebuie, datorită limitelor impuse de „unităţi", să aducă informaţii privind faptele necunoscute (legea 2.a.); de asemenea, datorită profilelor psihologice din teatrul clasic, ea trebuie să ofere informaţii despre caracterele personajelor (legea 2. b.). Informaţia se referă fie la personaje absente dar despre care se vorbeşte în povestire, fie la personaje prezente: naratorul-povestitor şi/sau auditorul său. Pierre Guiraud subliniază, pe bună dreptate, că funcţia de informaţie trebuie „să fie mascată şi subordonată acţiunii".

Alegem trei exemple care, credem noi, vor fi suficiente pentru a demonstra cele afirmate: o maximă de Corneille, în critica la *Mincinosul*, arată că – conform legii 2.a – „nu trebuie niciodată să povesteşti ceea ce spectatorul a văzut deja" şi, în critica la *Polyeucte*, adaugă: „[…] Sunt lucruri despre care spectatorul trebuie să afle prin intermediul actorilor care, la rândul lor, le află unii de la alţii, dar aceasta trebuie făcută cu multă grijă astfel încât cel care află să nu fi ştiut dinainte, la fel cum nici spectatorul nu ştie." În scena 2 din actul IV din *Horaţiu*, atât din punct de vedere psihologic, cât şi dramaturgic, este firesc să-l regăsim pe Valère, într-o povestire despre cea de-a doua parte a luptei horaţiilor cu curiaţii, ce se întinde de-a lungul a treizeci de versuri, insistându-se asupra renumelui tânărului erou absent din scenă (legea 2.b.). În sfârşit, intervenţiile sâcâitoare ale lui Arnolf, din scena studiată mai devreme din *Şcoala nevestelor*, care cuprind evaluări succesive rostite în aparteu, sunt, bineînţeles, destinate a arăta mai degrabă gelozia bietului moşneguţ, decât să reliefeze fapte care nu s-au petrecut vreodată. Cât despre inocenţa (în naraţiune) lui Agnès, aceasta este recunoscută şi subliniată chiar de către Arnolf (v. 477-478 şi 543).

Trebuie să insistăm asupra unei interesante excepţii din scena III, 3 din piesa *Vicleniile lui Scapin* (asupra căreia voi reveni în paginile 215-216), în care Zerbinette îi povesteşte lui Géronte întâmplarea prin care tocmai acesta trecuse. Efectul comic rezidă în aceste quiproquo-uri. Ambiguitatea referenţială (ea nu ştie, de fapt, despre cine râde şi nici nu bănuieşte că deicticul „aia" face trimitere către interlocutorul: „javra aia de zgârcit"), precum şi nerespectarea legii informaţiei, reprezintă de asemenea, o sursă a comicului.

Legea motivaţiei

Lege pragmatică prin excelenţă, această cea din urmă lege subliniază nevoia ca povestirea, dincolo de un simplu aport de informaţie, să trezească o anumită emoţie. Monologul narativ trebuie să treacă însă peste un anumit obstacol, pe care Corneille, în critica la *Cidul* (1660), citându-l pe Horaţiu, îl defineşte astfel: „Ceea ce se arată privirii ne emoţionează mai mult decât ceea ce aflăm dintr-o povestire"; această idee este reluată într-un al doilea discurs din 1660 (*Despre tragedie*): „O povestire va impresiona mai puţin decât un spectacol." De data aceasta, gratuitatea nu este admisă nici de cel care povesteşte şi nici de cel care ascultă (personaj sau spectator). Anumite momente sau pasaje din text pot fi considerate momente cheie pentru motivaţia narativă:

– Partea de început a unei piese, cu *povestirea din expoziţiune*, prezintă situaţia, personajele, relaţiile dintre ele, modul în care se ţese intriga; astfel aceasta se supune legii informaţiei (atât a spectatorului cât şi a personajelor auditor). El trebuie, în plus, să fie motivat, nu doar printr-o disproporţie între, ceea ce ştie naratorul şi ceea ce nu ştie (ştiu) auditorul (auditorii), ci şi printr-un act de cerere de informaţie sau printr-o revelaţie care îl introduce pe spectator în plină dramă.

– Partea de final care cuprinde *povestirea din deznodământ* face legătura dintre momentul încheierii dramei cu momentul revelator (în comedie) al relaţiilor de familie dintre personaje, relaţii intime neştiute până atunci, conform legii informaţiei; însă acest moment, la rândul lui, va fi motivat de un efect – o emoţie – în rândul personajelor (sau îndreptat asupra unui singur personaj).

– Acestor două povestiri din momentele cheie, se adaugă *povestirile intermediare*, legate şi acestea, la rândul lor, etapelor importante din cadrul acţiunii „care au o încărcătură emoţională, atât de partea naratorului, cât şi de partea auditorului.

Încă o dată, scena II, 5 din *Şcoala nevestelor* ne permite să reliefăm motivaţia afectivă şi psihologică a prezenţei povestirii atât de partea celui care o ascultă (aparteurile succesive ale lui Arnolf), cât şi de partea celei care narează întâmplările şi care vorbeşte de altfel despre propriile reacţii de uimire (versurile 512, 515, 519, 527, 533), ba chiar exprimă acest dezechilibru emotiv subliniat în versurile 565 şi 566, prin acest aparteu a lui Arnolf: „O, supărătoare iscodire a unui secret îngrozitor / Din pricina căruia chiar iscoditorul suferă înfiorător". Totuşi, chiar şi în acest caz, pentru clasici – cu excepţia comediei cel puţin – se impune o anumită măsură: naratorul şi auditorul nu trebuie să fie nici indiferenţi, nici prea implicaţi în povestire. Trebuie să adăugăm la aceasta că legea motivaţiei exclude genul de povestire adresată exclusiv publicului, care ar întrerupe firul acţiunii.

4.4. O povestire dintr-o expoziţiune mai complexă: Vicleniile lui Scapin I, 2

O exclamaţie, în partea de introducere, marchează sosirea în scenă a povestitorului:

Scapin
(1) Ce s-a întâmplat, nobile Octave? Ce-i tevatura asta? Nu sînteţi în apele dumneavoastră.
Octave
(1) Ah, bietul meu Scapin! Sînt pierdut, sînt deznădăjduit, cel mai nefericit om din lume

Exclamaţiile lui Octav îi trezesc curiozitatea lui Scapin care vrea să afle ce îl determină pe acesta să ajungă într-o astfel de stare (întrebări ale curiozităţii); prin mărturisirea lui, Octave anunţă ceea ce va constitui punctul de plecare al oricărei povestiri (Complicaţia-Pn2 a întregii piese)

Scapin
(2) Cum aşa?
Octave
(2) N-ai aflat nimic cu privire la mine?
Scapin
(3) Nimic.
Octave:
(3) Se-ntoarce tata cu domnul Géronte, şi vor să mă-nsoare

Dialogul care urmează justifică necesitatea realizării unei întoarceri de la Complicaţie-Pn2 la Situaţie iniţială (sau Orientarea-Pn1) pentru a-i putea oferi mai multe explicaţii lui Scapin:

Scapin
(4) Ei, şi unde-i nenorocirea?
Octave
(4) Vai! Nu cunoşti pricina neliniştii mele?
Scapin
(5) Nu. Dar depinde de dumeavoastră s-o aflu curând. Şi ştiu să alin, să fiu părtaş la suferinţele celor tineri.

Urmează, din partea lui Octave, o cerere de Rezolvare-Pn4 ce va permite introducerea temei „vicleniei”, altfel spus controlul teatral al intrigii deţinut de către valet care reprezintă, de fapt, întreaga temă a piesei:

Octave
(5) Ah, Scapin, dac-ai putea născoci, dac-ai putea găsi ceva ca să ies din încurcătură ţi-aş datora mai mult decât viaţa.

Scapin
(6) Ca să spun drept, cînd m-amestec, puţine lucruri mi se împotrivesc. Cerul mi-a dat, fără-ndoială, harul să mă pricep a scorni drăgălăşenii de duh,

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

galanterii năstruşnice, cărora numai neştiutorul de rînd le zice şmecherii. Şi pot spune fără să mă laud, că nu s-a văzut încă meşter mai priceput ca mine la trasul sforilor şi în uneltiri, care să fi cîştigat o faimă mai mare ca mine în această nobilă îndeletnicire. Dar, pe legea mea, astăzi iscusinţa nu e la preţ, şi, de cînd cu necazul pe care l-am avut într-o anumită întîmplare, m-am lăsat păgubaş.
Octave
(6) Cum aşa? Ce întîmplare?
Scapin
(7) O poveste cu prilejul căreia m-am pus rău cu justiţia.
Octave
(7) Cu justiţia?
Scapin
(8) Da, nu m-am prea avut bine.
Octave
(8) Tu cu justiţia?

În acest punct, ne aşteptăm la o inversare a relaţiei narative care l-ar putea determina pe Scapin să povestească, însă acesta întrerupe digresiunea pentru a-i cere lui Octave să înceapă povestirea unor alte evenimente anterioare situaţiei prezente şi pe care trebuie, din nou, să le explice:

Scapin
(9) Da, s-a purtat foarte urât cu mine. Şi m-am supărat atât de tare de nerecunoştinţa veacului, că m-am hotărît să nu mai fac nimic. Dar, ajunge! Mai bine, povestiţi-mi ce vi s-a întâmplat.

Mişcarea amplă a orientării-Pn1' a povestirii lui Octave se desfăşoară pe două planuri: dacă ne plasăm şi preluăm punctul de vedere al lui Scapin, legea informaţiei nu este respectată („Ştiu asta"), dar din punctul de vedere al spectatorului, aportul informaţional este vizibil, respectând în acelaşi timp planul unei povestiri din cadrul expoziţiunii:

Octave
(9) Ştii, Scapin, că acum două luni domnul Géronte şi tata au pornit într-o călătorie pe mare, fiind tovarăşi de negoţ.

Scapin
(10) Ştiu.

Octave
(10) Şi că Léandre şi cu mine am fost lăsaţi de taţii noştri, eu sub protecţia lui Sylvestre, iar Léandre sub a ta.

Scapin
(11) Da. Şi mi-am îndeplinit treaba cât se poate de bine.

Octave
(11) Scurtă vreme mai tîrziu, Léandre a întîlnit o tînără egipteancă de care s-a îndrăgostit.

Scapin
(12) Ştiu şi asta.

Octave
(12) Cum suntem buni prieteni, mi-a mărturisit dragostea lui, şi m-a dus să văd fata pe care, ce-i drept, am găsit-o frumoasă, dar nu chiar aşa cum ar fi vrut el. Zile întregi nu-mi vorbea decât de ea, îi slăvea peste măsură în orice clipă frumuseţea şi graţia, îi lăuda inteligenţa şi-mi povestea cu înflăcărare de farmecul conversaţiei ei, din care îmi reda pînă şi cele mai neînsemnate cuvinte, silindu-se întotdeauna să mă facă să le găsesc cele mai spirituale din lume. Mă certa uneori că nu-s destul de simţitor la ce-mi spune, mă învinuia mereu de nepăsare faţă de arşiţa iubirii.

Scapin
(13) Nu văd unde vreţi să ajungeţi.

Ultima replică a lui Scapin sancţionează digresiunile lui Octave şi apare ca o cerere de povestire care să prevadă Complicaţia-Pn2', de fapt o ieşire din Orientarea-Pn1'. Fiind introdusă prin expresia „Într-o zi” replica lui Octave aduce cu sine propoziţia necesară declanşării povestirii:

Octave
(13) Într-o zi, însoţindu-l la nişte oameni care au în păstrare obiectul năzuinţei sale, auzim dintr-o ccăsuţă de pe-o stradă lăturalnică vaiete însoţite de multe suspine. Întrebăm ce se petrece. Oftînd, o femeie ne spune că am vedea acolo, la nişte străini, ceva vrednic de milă, şi că numai dac-am avea inimi de piatră n-am fi mişcaţi.

Scapin
(14) Unde vreţi să ajungeţi?

Octave
(14) Curiozitatea m-a făcut să-l îndemn pe Léandre să vadă despre ce e vorba.

Ceea ce urmează după replica lui Octave reprezintă o amplă descriere dominată de imperfect şi punctuală prin evaluările realizate de Scapin şi de Octave. Se dă macro-propoziţia Pn3' de factură clasică:

Octave
(14) Intrăm într-o săliță unde găsim o bătrînă ce trăgea să moară, vegheată de o slujnică ce jelea, şi de o tînără fată numai lacrimi, cea mai frumoasă, cea mai înduioşătoare din lume.

Scapin
(15) Aha! Aha!

Octave
(15) O alta ar fi arătat înspăimântătoare în starea în care se afla ea, căci nu purta drept veşmînt decât o biată fustiță, cu un pieptar de noapte dintr-un simplu larhet, pe cap avea o basma galbenă, răsucită pe creştet, care lăsa să-i cadă părul răvăşit pe umeri. Şi totuşi, aşa cum ni se înfățişa, strălucea fermecătoare, şi întreaga-i făptură nu era decât drăgălăşenie şi grație.

Scapin
(16) Acum bănui unde vreți să ajungeți.

Octave
(16) Dacă ai fi zărit-o, Scapin, chiar şi aşa cum am văzut-o eu, ai fi găsit-o minunată.

Scapin
(17) Nici nu mă îndoiesc. Chiar fără s-o fi văzut, îmi dau seama că era cu totul şi cu totul fermecătoare.

Octave
(17) Lacrimile ei nu erau din acele neplăcute care slutesc fața. Plîngînd, avea o grație adorabilă, iar durerea ei era cea mai frumoasă din lume.

Scapin
(18)Îmi închipui.

Octave
(18) Izbucneam toți în lacrimi, cînd o vedeam aruncîndu-se la pieptul acestei muribunde, pe care o numea scumpa ei mamă. Şi n-a fost om să nu-şi fi simțit inima sfîşiată văzînd o fire atât de iubitoare.

În baza multiplelor evaluări făcute de către Octave, Scapin anticipează Rezolvarea-Pn4' pentru a accelera cursul evenimentelor narate:

Scapin
(19) Adevărat, e înduioşător. Şi-mi dau seama că firea asta atât de bună v-a făcut s-o îndrăgiți.

Octave
(19)Ah, Scapin, şi-un păgîn ar fi îndrăgit-o.

Scapin
(20) Fără îndoială. Om eşti...

Octave
(20) După câteva cuvinte, prin care-am încercat să potolesc suferința acestei ființe încîntătoare atât de-ndurerate, am plecat de-acolo. Întrebându-l pe Léandre ce părere are despre fată, mi-a răspuns că o găseşte destul de frumuşică. M-a supărat indiferența lui cu care îmi vorbea şi n-am putut să-i dezvălui tulburarea pe care mi-o stîrnise în inimă farmecul ei.

Conştient de faptul că narațiunea stăpânului său este saturată de digresiuni descriptive şi evaluative, Sylvestre se hotărăşte să-l întrerupă pentru a formula el însuşi conținutul Situației de final-Pn5' a ceea ce nu constituie, de fapt, decât prima secvență a unei povestiri pe care, de acum înainte, o asumă pentru a conduce narațiunea către secvența următoare:

Sylvestre
(lui Octave)
(1) Dacă nu scurtați povestea, stăm aici pînă mîine. Lăsați-mă s-o isprăvesc în două cuvinte. (lui Scapin) În aceeaşi clipă inima lui ia foc, simte că nu mai poate trăi dacă nu se duce s-o mîngîie...

Situația finală din prima secvență (Pn5'-Sn1') şi Situația finală din a doua (Pn1"-Sn2) coincid modelului de relație liniară a secvențelor narative. Sylvestre vine, mai apoi, cu Complicația-Pn2":

Sylvestre (1 urmare):
[...] desele lui vizite sînt respinse de slujnica devenită, prin moartea mamei, guvernantă. Dumnealui e disperat. Stăruie, neagă, imploră: de pomană. Şi se spune că fata, deşi fără avere şi fără ocrotire, e de neam ales şi dacă n-are de gînd s-o ia de soție să-şi vadă de drum. Piedicile îi ațîță dragostea. Stă de vorbă cu el însuşi, se frămîntă, judecă, cumpăneşte, se hotărăşte. De trei zile, iată-l însurat cu ea.

Două evaluări introduse prin „iată" punctează această Complicație-Pn2". Urmează o Evaluare-Pn3" care aduce cu sine anunțul explicit din punct de vedere metalingvistic din macro-propoziția-Pn4" pe care propun să o numim „Rezolvare":

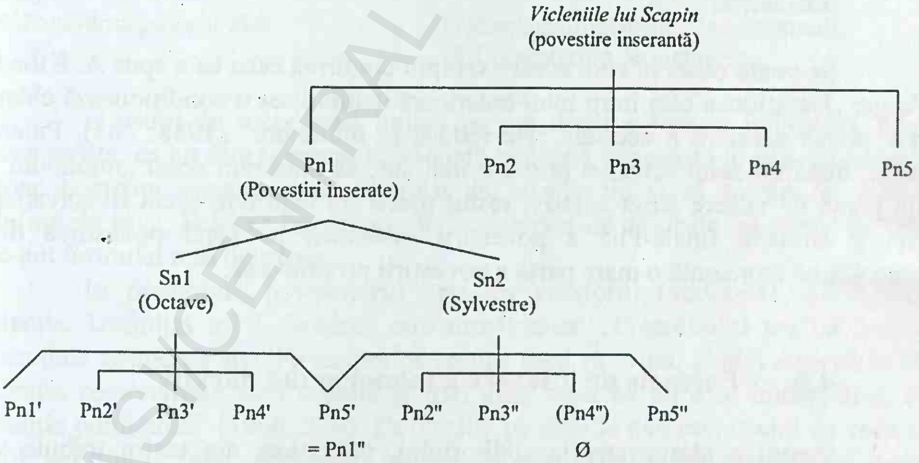
Sylvestre (1 urmare):
Stă de vorbă cu el însuşi, se frămîntă, judecă, cumpăneşte, se hotărăşte.

Rezolvarea-Pn4" este, de fapt, sub-înțeleasă: Sylvestre, conform contractului economiei în discurs, își încheie narațiunea prin enunțarea directă a Situației finale-Pn5" din cea de-a doua secvență a povestirii din expozițiune:

Sylvestre (1 urmare):
De trei zile, iată-l însurat cu ea.
Scapin: (21)
M-am lămurit.

Subliniem, pe de o parte, contrastul dintre cele două secvențe asumate de către cei doi naratori diferiți (doi naratori a căror implicație psihologică în evenimente este diferită, conform legii motivației) și eficiența lui Sylvestre care își vede narațiunea sancționată pozitiv printr-un „M-am lămurit" rostit de Scapin, ce reprezintă opusul fatidicului „Ei și?" despre care am discutat mai devreme.

În acest punct al scenei, Sylvestre și Octave reiau narațiunea la nivel superior care ne aduc în situația prezentă a personajelor (Situație inițială – Pn1) și anunțul prealabil al lui Octave, din Complicație-Pn2: „întoarcerea neprevăzută a tatălui, care nu era așteptat decât peste două luni". Putem înțelege astfel că cele două secvențe narative din expoziție nu constituiau decât Situația inițială-Pn1 a povestirii piesei în curs de desfășurare. Se dă, de această dată, cazul inserării a două secvențe într-o povestire inserantă:



Urmează enunțarea Complicației-Pn2:

Sylvestre:
Și-acum, colac peste pupăză, întoarcerea neprevăzută a tatălui, care nu era așteptat decât peste două luni, descoperirea tainei căsătoriei de către unchi și

cealaltă căsătorie pe care vor să o pună la cale cu fiica domnului Geronte de la nevasta lui de-a doua, cu care se spune că a fost însurat la Tarent.
Octave:
Unde pui sărăcia în care se zbate ființa iubită şi neputința mea să-i vin în ajutor.

Apare din partea lui Scapin o reacție de evaluare a situației (Evaluare-Pn3), care vine să închidă ceea ce putem considera o povestire din cadrul expozițiunii:

Scapin
Asta-i tot? Iată-vă dați peste cap pentru o nimic toată. Şi pentru asta vă pierdeți firea?

Scapin urmăreşte, printr-o anticipare a Rezolvării-Pn4 care reprezintă bineînțeles, întregul resort dramatic al piesei şi care face trimitere la cererea – semnalată mai sus – lui Octave, de venire în ajutor:

Scapin. (22 urmare) – Nu ți-e ruşine să-ți pierzi cumpătul pentru atâta lucru? Ce naiba, eşti mare şi burduhănos ca o namilă şi nu eşti în stare să ticluieşti ceva, să născoceşti un şiretlic dibaci, un mic tertip onest, ca să ieşiți la liman? La naiba ce nerozie! Ce-aş mai fi vrut să mi-i fi dat, odinioară, pe babacii noştri pe mînă, să-i trag pe sfoară, cum i-aş mai fi dus de nas! Nu eram decât de-o schioapă cînd mi se şi dusese buhul pentru sutele de vicleşuguri de toată frumusețea!*

Se poate observa cum acest exemplu confirmă ceea ce a spus A. Kibedi Varga: „Narațiunea este întru totul anterioară acțiunii; ea o condiționează chiar, însă partea narativă a acesteia este redusă la minimum" (1988: 84). Putem astfel, după modelul schemei propuse mai sus, să măsurăm acest „minimum": din punct de vedere strict narativ, restul piesei nu cuprinde decât Rezolvarea-Pn4 şi Situația finală-Pn5 a povestirii inserante, pe când povestirea din expozițiune reprezintă o mare parte a povestirii propriu-zise.

4.5. Formele de inserare a monologului narativ

Pentru a atrage atenția auditoriului, povestirea din teatru trebuie să respecte nu numai cele trei legi despre care am vorbit, ci, în plus, să uzeze de o anumită „formă" specifică clasicilor, ale cărei componente tip vor fi descrise în cele ce urmează.

---

* Molière, *Vicleniile lui Scapin*, traducere de George F. Gesticone, Bucureşti, 1955, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, p. 381. (n. tr.)

Povestirea propriu-zisă este încadrată de un anumit număr de „dezvoltări accesorii”, legate direct de enunțul povestitorului şi de reacțiile auditorului. Aceste dezvoltări, înscrise în schimbul dialogal, prelungesc legea pragmatică a motivației. J. Schérer insistă asupra schimburilor care încadrează povestirea propriu-zisă. El rezumă modul în care povestirea este „foarte bine încadrată” şi enumeră mai întâi elementele care contribuie la aceasta: „preambulul, justificarea, întrebările, anunțarea faptelor, exclamațiile şi comentariile” (1966: 235-236) pentru a ajunge la o „formă tip atât de completă pe cât este posibil”: Exclamațiile povestitorului [o]; întrebările auditorului [1]; anunțul faptelor [2]; exclamațiile, comentariile şi din nou alte întrebări ale auditorului [3]; justificarea şi preambulul povestirii [4]; cererea povestirii [5]; povestirea propriu-zisă [6], întreruptă de exclamațiile şi de comentariile auditorului [7], care are posibilitatea după povestire să facă alte comentarii [8].

Avem, dacă urmărim ordinea canonică propusă de J. Schérer, această succesiune de intervenții:

Povestitor	**Auditor**
(0)Exclamația de sosire.	(1)Întrebări pentru satisfacerea curiozității.
(2)Anunțarea faptelor care motivează.	(3)Exclamațiile de surpriză şi/sau comentariile. cererile de informare.
(4)Justificarea, preambul care captează atenția.	(5)Cererea de povestire.
(6)Povestirea propriu-zisă.	(7)Exclamațiile/eventuale comentarii.
	(8)Comentariile de încheiere.

O astfel de succesiune liniară nu are decât o funcție indicativă. Mult prea strictă, ea nu este (aproape) niciodată realizată în această formă. Să reținem doar existența acestor mari categorii de intervenție şi să trecem în revistă definițiile lui J. Schérer raportându-le la observațiile de ordin lingvistic pe care le-am formulat mai devreme.

În preambul, povestitorul cere ca auditorul (auditorii) să-i acorde atenție. Definiția lui J. Schérer este următoarea: „Preambulul are ca funcție esențială atragerea atenției asupra povestirii care va urma, şi aici este vorba de atenția personajului care ascultă şi mai ales, ceea ce nu este întâmplător, de atenția publicului” (1966: 236). Definițiile pe care le dau corespund cu ceea ce noi am numit mai devreme, *Intrarea-prefață* (Pn0). În povestirile orale, formulele obişnuite sunt următoarele; „Vă voi spune o poveste/să-ți spun una bună.” În textul clasic, acestea iau forme mai elevate, de exemplu:

Şi dacă vreți acum voi povesti de gloria
celui ce-i mort şi de ruşine ne-acoperi

BCU CLUJ / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Ascultaţi, lăudaţi şi deplângeţi-i moartea.

Corneille, *Pompée*

Anunţarea faptelor corespunde întru totul a ceea ce am numit mai devreme *Rezumat*. În opinia lui J. Schérer: „Dacă persoana care [...] ascultă este cu adevărat interesată de povestire – şi am văzut că, în epoca clasică, aceasta constituie una din regulile povestirii – ar trebui să ardă de nerăbdare pentru a cunoaşte cât mai repede vestea adusă de către mesager. [...] De aceea povestirea propriu-zisă este aproape întotdeauna precedată de momentul anunţării faptelor, care este cuprinsă în 1,2 versuri şi satisface curiozitatea; mai apoi, se ajunge la detalii" (1966: 237). Aşa cum se subliniază, această idee de a plasa aici anunţarea faptelor esenţiale sau rezumatul propriu-zis înaintea povestrii nu este o invenţie a dramaturgiei clasice. În sprijinul celor afirmate el citează exemplele din Robert Garnier (actul III, *Antigona*, Hardy, Rotrou şi mulţi alţii. În critica la *Moartea lui Pompei*, Corneille enunţă o veritabilă definiţie a introducerii Rezumatului: „Atunci când avem de-a face cu un spirit liniştit, avem răbdarea de a arăta toate particularităţile; dar înainte de a descinde, cred că ar fi de cuviinţă, chiar şi în acest caz, să exprimăm în doar câteva cuvinte efectul produs". În *Vicleniile lui Scapin*, în scena analizată mai devreme, am recunoscut deja cele afirmate în replica lui Octave: „Se-ntoarce tata cu domnul Géronte şi vor să mă-nsoare"

Povestitorul poate avea şi alte intervenţii secundare (accesorii):

- *Exclamaţia de intrare* care punctează sosirea în scenă a viitorului povestitor este în întregime legată de funcţia emotivă: prin aceasta se manifestă surpriza şi se trezeşte interesul auditorului pentru cunoaşterea faptelor care motivează această atitudine. În *Vicleniile*, primele două replici se referă în întregime la această unitate (întrebările lui Scapin, exclamaţiile lui Octave).
- *Justificarea* – atunci cînd naratorul nu este legitimat să ia cuvîntul pentru a arăta faptul deja anunţat. J. Schérer vorbeşte, cu privire la aceasta, despre „un fel de răspuns la o obiecţie prejudicială" (1966: 236)
- *Promisiunea de a spune o povestire scurtă* – promisiunea de a spune o povestire în două cuvinte, de cele mai multe ori neîndeplinită, în teatrul lui Rotrou, de exemplu.

De partea auditorului, trebuie să reţinem:

- *Cererea permisiunii de a spune povestea*, realizată de cele mai multe ori prin întrebări. În acest caz, putem lua în considerare replica lui Scapin din scena studiată mai devreme.
- *Exclamaţiile* care pot întrerupe (facultativ) cursul povestirii.
- *Comentariile* (de cele mai multe ori exclamative) prin care se încheie povestirea şi se anulează binecunoscutul efect al lui „Ei şi?" despre care vorbeam mai devreme. Auditorul se eliberează în acest fel de intensitatea emo-

ţiilor pe care le resimte în general, ascultând evenimentele povestite, intervenind cu comentarii exclamative şi cu evaluări depreciative sau apreciative, de tipul *a se indigna* sau *a se bucura*.

Să analizăm în câteva rânduri modalitatea de inserţie a monologului narativ. Din lipsă de spaţiu, fac trimitere la descrierile ulterioare povestirii scenei de război împotriva maurilor (*Cidul* IV, 3) şi a povestirii lui Théramène (*Fedra* V, 6) ca şi cele două exerciţii de analiză secvenţială propuse la sfârşitul acestui capitol.

Vicleniile lui Scapin III,3

În această scenă de quiproquos-uri despre care am amintit deja, în treacăt, Zerbinette este povestitoarea şi Géronte auditorul propriei sale întâmplări. Citām aici doar fragmentele importante în care are loc inserţia povestirii:

(1) Exclamaţia de intrare a Zerbinettei: „Ha, ha, ha, ha, ce poveste nostimă! Şi ce păcăleală a mai mâncat ăsta!” Folosirea anaforicului *ăsta* este interesant în măsura în care Zerbinette nu ştie că de fapt se referă la Géronte (deictic, în acest caz). Géronte însă îl interpretează, într-o primă etapă, cu valoarea de deictic, iar Zerbinette este obligată să-i explice că nu râde de el (deşi este vorba de întâmplarea prin care tocmai acesta trecuşe);

(2) Întrebarea pentru satisfacerea curiozităţii lui Géronte: „De ce ai venit aici să-mi râzi în nas?” La care Zerbinette răspunde printr-un rezumat reprezentativ:

(3) Rezumat: „Nu are legătură cu dumneavoastră. Râd singură de-o poveste pe care tocmai am auzit-o, cea mai hazlie din câte există. Să fie pentru că mă priveşte şi pe mine, nu ştiu, dar niciodată n-am găsit ceva mai nostim ca şotia pe care un fiu i-a jucat-o tatălui lui ca să scoată bani de la el.”

(4) Cererea informaţiei din partea lui Géronte: „Un fiu, tatălui lui, ca să-i scoată bani?”

(5) Preambulul sau intrarea-prefaţă tip a Zerbinettei: „Da, iar dacă stăruiţi puţin, sunt gata să v-o povestesc şi dumneavoastră. Aşa-s eu, cam limbută, şi povestesc ce ştiu.”

(6) Cererea de povestire a lui Géronte: „Te rog să-mi spui şi mie istoria asta.”

(7) Povestirea Zerbinettei întreruptă de un scurt dialog şi aparteul ce urmează, aparţinând lui Geronte.

(8) Exclamaţia-evaluare: „Ah! Canalia!”

(9) Urmarea povestirii Zerbinettei care se încheie astfel: „Dar, pare-mi-se, nu râdeţi de povestea mea. Ce ziceţi ?” Iar aceasta îi dă ocazia lui Géronte să tragă concluzia.

(10) Evaluarea-Morală: „Zic că tânărul acela e un nemernic, un neruşinat şi că va fi pedepsit de tatăl său pentru farsa pe care i-a jucat-o; că egipteana e o fluşturatică, o impertinentă când insultă un om cu vază, care-o va învăţa el minte să mai vină pe-aici şi să defăimeze copiii de neam. Şi că valetul e o canalie, care, până nu se crapă de ziuă, va fi trimis la spânzurătoare."

5. Monologul narativ: povestire şi/sau ornament?

Preclasicii, preocupaţi fiind de motivarea prezenţei unei povestiri (legea motivaţiei), au exagerat, în sensul observaţiei abatelui d'Aubignac: „[naraţiunile] sunt plictisitoare [...] atunci când în ele apar expresii lipsite de vigoare; căci nu aduc niciun fel de preţiozitate teatrului iar spectatorului nu-i mai place, oboseşte şi nu mai ascultă" (Schérer 1966: 240). În numele acestui principiu, ornamentul adeseori este mult mai valorizat decât naraţiunea: „Am putea spune că pasajele narative constituie elemente epidictice în interiorul unei opere, care, în ansamblul ei, nu prezintă acest caracter [...]. Dacă există o legătură strânsă între poezie şi genul epidictic, teatrul şi, în mod special, tragedia clasică se revendică mai degrabă de la două alte *genera causarum* din retorica tradiţională: discursul judiciar şi cel deliberativ" (Kibedi Varga 1988: 84-85). Dramaturgia clasică a căutat, aici mai mult decât oriunde, echilibrul şi a vrut să lase într-un plan secundar ornamentul retoric, în favoarea acţiunii, atât în tragedia-proces corneliană cât şi în tragedia-pasiune raciniană. Analogiile dintre intriga pieselor lui Corneille şi un proces sunt vizibile: „Eroul se justifică fie în faţa unui tribunal «real», fie în faţa publicului" (Kibedi Varga 1988: 85).

Trebuie totuşi să depăşim etapa analogiilor prea simple (să încercăm, de exemplu, să apropiem tragedia raciniană de genul deliberativ), deoarece personajul de teatru impune [...] un rol ambivalent spectatorului, un rol care este de natură atât judiciară, cât şi deliberativă: acesta este chemat să judece, dar şi să se identifice cu el. [...] În tragedie [...] partea de naraţiune este restrânsă, ea rămâne în cea mai mare parte ascunsă şi nu poate exista decât pentru a crea o situaţie retorică înzestrată cu mai multă forţă şi mai directă (judiciar-deliberativă) care va încerca să comunice publicului emoţii, în special teama şi mila" (Kibedi Varga 1988: 86). Pentru a putea repera relaţiile complexe ale discursului epidictic, judiciar şi deliberativ, în încheiere vom analiza, foarte pe scurt, trei texte:

3.1. Câteva din aspectele artei oratorice în povestirile lui Rodrigue şi ale lui Teramen

Revin asupra celor două celebre monologuri narative din operele lui Corneille (povestirea luptei dintre Cidul şi mauri) şi Racine (povestea lui Teramen despre moartea lui Hippolyte) care cunosc o puternică influenţă a artei oratorice: genul judiciar, în primul caz, şi epidictic, specific adunărilor comemorative, în al doilea.

Cidul IV, 3: *Povestea luptei contra maurilor*

Modul de inserare al acestei povestiri este interesant în măsura în care naraţiunea este cerută direct de către personajul superior ierarhic. Regele rezumă şi formulează următoarea cerere: „Spune-mi tot despre această victorie / despre cum s-au petrecut faptele."

Povestitorul (Rodrigue)	**Auditorul (regele)**
	(1) Rezumat (1215-1220)
	(2) Cererea de povestire (1241-1242)
(3) Povestirea luptei (1243-1252)	(4) Întrerupere-comentariu (1253- 1257 „[...] Dar umează")
(5) Continuarea povestirii (1257-1329)	(6) Întreruperea scenei (sosirea Himenei)

În textul lui Corneille, pledoaria *pro domo* a elocinţei judiciare structurează în întregime dinamica povestirii. Prin personajul Rodrigue se aplică legea informaţiei, prin răspunsul adus cererii regelui (v. 1241-1242 şi 1257, citate mai devreme) şi povestind în detaliu urmarea evenimentelor care avuseseră loc în afara scenei. Totuşi, naraţiunea este, înainte de toate, o argumentaţie destinată să sublinieze rolul determinant al actelor eroice. Aşa cum arată A. Boissinot (1987: 67-71), este necesar să distingem dubla valoare pragmatică a povestirii: pe de o parte, discursul adresat de către Rodrigue regelui său – planul personajelor-actori – are drept scop să-l convingă de valoarea eroului şi să-l determine „să înţeleagă că regele nu poate să accepte sacrificarea unui astfel de luptător" (Schérer 1966: 240); pe de altă parte, efectul căutat de partea cititorului / spectatorului – planul receptării operei – este de ordin estetic, în esenţă, şi se manifestă prin două tipuri de mărci sau de registre:

- Mărcile genului epic: alegerea planului de război (v. 1263-1272) care, după cum afirmă A. Boissinot „îl transformă pe Rodrigue într-un adevărat

BCU CLUJ CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Ulysse" (p. 30), stilul nobil şi dezvoltarea epicului în celebrele versuri de la 1259 la 1262 („plecarăm cinci sute"), 1284 („mii de strigăte să ridicăm până la cer") şi 1314 („Ajung la cer ţipete îngrozitoare"), 1291 („Şi facem să curgă râuri de sânge"), 1299-1300 („Şi pământul, şi fluviul, şi flota şi portul / Sunt loc de carnagiu, unde moartea triumfă"), 1301-1302 („O, câte fapte şi câte bătălii / S-au stins în întuneric, lipsite de glorie"), etc.

- Mărcile genului poetic sunt foarte bine subliniate de către A. Boissinot: „De asemenea, modelul poetic are un rol atât în punerea în scenă (cadrul nocturn al bătăliei, faptul că eroul renaşte odată cu apariţia zorilor), cât şi, în nenumăratele figuri ale semnificatului (metafore, v. 1291, metonimii v. 1274, oximoroni, v. 1273) sau ale semnificantului (efectul ritmului, contrastele, repetiţiile, v. 1281, 1289 şi 1290, 1318, aliteraţiile, precum cele din versurile 1276: „Les MORes et la MeR Montent jusqu'au pORT") (1987: 70)

Fedra V, 6: povestea lui Teramen

Inserarea celebrei povestiri din finalul piesei lui Racine – fără îndoială „cea mai criticată din întreg teatrul clasic" (Schérer 1966: 241) – este următoarea:

Actul V, scena 6

Tezeu, Teramen

1488 Tezeu
A, Teramen! Ce veste? Doresc pe fiul meu!
Eu ţi l-am dat în grijă sub buna ta-ndrumare.
De ce aceste lacrimi şi-această disperare!
Şi fiul meu ce face?

Teramen
Tîrziu v-aţi răzgîndit!
Stăpîne, fiul vostru din viaţă s-a sfîrşit!

Tezeu
1495 O, zei!

Teramen
n-a fost pe lume fiinţă mai curată,
o inimă mai bună şi mai nevinovată.

Tezeu
Cînd l-am chemat la mine şi braţele-am deschis,
De ce cu-atâta grabă, voi zei, mi l-aţi ucis?

Şi cine l-a dat morţii? Ce braţ al nedreptăţii?

Teramen
Abia ne depărtasem de porţile cetăţii...
Priveam pe fiul nostru în carul lui mergînd.
Soldaţii lui din gardă îl însoţeau, tăcînd.
Pornise spre Micena, cu gîndul dus departe
Şi frînele din mînă le dase la o parte
Fugarii lui năvalnici, atât de-obişnuiţi
De glasul lui s-asculte, păşeau acuma mîhniţi,
Cu ochii stinşi, cu fruntea înspre pămînt plecată
Părînd a-i înţelege gîndirea întristată.

Şi-acum nici al tău tată n-ar şti să-l recunoască.

Tezeu
O fiul meu! Speranţa de care sunt lipsit!
Voi, zei fără-ndurare, prea lesne m-aţi slujit!
Ce remuşcări cumplite îmi vor fi date mie!

Teramen
Atunci sosi în taină sfioasa Aricie[*]

De aici rezultă următoarea schemă:

Povestitorul (Teramen)	**Auditorul (Tezeu)**
	(1) Întrebări, cerere de povestire (1488-1491)
(2) Exclamaţii (1491-1492)	(3) Eclamaţii (1493)
(4) Reluarea rezumatului (1493-1494)	(5) Exclamaţii precum şi noua cerere de povestire
(6) Povestire (1498-1570)	(7) Exclamaţii-comentarii (1571-1573)
(8) Urmarea povestirii (1574-1592)	(9) Întreruperea scenei (sosirea Fedrei)

Povestirea lui Teramen se supune aceloraşi constrângeri pragmatice şi textuale precum cea a lui Rodrigue. În plan scenic, apare argumentarea: Teramen, care s-a văzut obligat să-i predea garda lui Hippolyte, trebuie să-i explice (prin naraţiune) lui Thésée că nu este cu nimic mai răspunzător de moartea fiului său, însă pe de altă parte el aduce elogii eroului, victima nevinovată (genul epidictic). În planul receptării estetice, din acest patetic cântec funebru transpare dubla dimensiune epică şi poetică.

---

[*] Racine, *Teatru*, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1959, traducere de Dinu Bondi şi Radu Popescu, pp. 240-241. (n.tr.)

Verbele la imperfect din versurile (1498-1506) ale orientării permit dezvoltarea unui amplu tablou:

Priveam pe fiul vostru în carul lui mergînd
Soldaţii lui în gardă îl însoţeau tăcînd

O similitudine reiterată transpare din relaţia soldaţi-erou-caii de luptă:

Cu ochii stinşi, cu fruntea înspre pămînt plecată
Părînd a-i înţelege privirea întristată

Odată cu apariţia monstrului intensitatea epică este maximă:

S-a ridicat un munte de ape învolburate;
Apoi s-a spart în două talazul furtunos,
Zvîrlind sub ochii noştri un monstru fioros.

Se-nfiora pămîntul de mugetu-i năprasnic,
Nu mai văzuse cerul un monstru-atât de groaznic!
Umpluse de miasme văzduhu-nveninat,
Iar valul ce-l purtase s-a tras înspăimîntat

Ultimele versuri, parcă desprinse din *Eneida* (VIII, 240), reprezintă o expansiune a hiperbolizării imaginii divine din versurile 1539-1540:

Şi unii spun că-n goană un zeu s-ar fi zărit
Cum amuţea din urmă fugarul îngrozit

Descrierea monstrului aminteşte de Minotaur, învestindu-l astfel pe Hyppolite cu puterile unui erou de legendă:

Avea pe frunte coarne puternice de taur,
Înveşmîntat ca peştii, cu galbeni solzi de aur;
O fiară-ngrozitoare, balaur ucigaş
Încolăcindu-ţi trupul de şarpe uriaş

Trebuie să surprindem aici momentul încetinirii din galopul nebun al cailor înspăimîntaţi de imaginea monstrului răpus şi căzut la pămînt:

De strigătele noastre tot ţărmu-a trezit!
Din iureşul lor, caii, tîrziu s-au domolit,

BCU IAŞI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Lăsîndu-i trupu-n preajma lăcaşurilor sfinte,
În care zac strămoşii în lespezi de morminte.[*]

Aceste mărci ale genului epic, la care putem adăuga imaginea „ierbii în flăcări şi fum" din versul 1577. Un ton patetic emană din întreaga structură a cântului funebru. Tabloului de început îi corespunde tabloul final, cu trupul eroului răpus, înconjurat de femei înlăcrimate. Ritmul versurilor este inegal, şi cunoaşte dislocări excesive în momentele tensionate (v. 1535, 1542, 1545, 1550, 1559), rolul semnificantului este evident, de exemplu în versurile („Sa CROUPe SE RECOURbe en REPLis ToRTeux"); studiul figurilor (sinecdoca de la început: v. 1502, 1504, 1505, metonimiile, metaforele „câmpiei de apă" din vers. 1513 şi până la „spuma de sânge" din versul 1538) ar merita aici o mai amplă abordare. Trebuie să insistăm mai ales asupra hipotipozei care, prin prezentul istoric având drept suport verbul *a vedea* din v. 1545-1548 („Am văzut, Doamne, am văzut..."), este figura clasică a elogiului funebru. Lamy va da următoarea definiţie: „ Hipotipoza este un fel de entuziasm care ne face să ne imaginăm ceva ce nu există în realitate şi care este reprezentat cu atâta ardoare pentru cei care ascultă, încât li se pare că văd aievea ceea ce li se spune".[38] Aceasta vine în completarea „imaginii obiectelor, atât de bine reprezentate prin cuvânt încât auditorul crede mai degrabă că vede decât aude" prezentată de Quintilien în *Institutio oratorae* (IX, 2). Mai mult, nu ne surprinde faptul de a regăsi la Dumarsais, cu privire la povestirea lui Théramène: „Observaţi că toate verbele acestei naraţiuni sunt la prezent, «valul se apropie, se sparge» etc. ceea ce realizează hipotipoza, imaginea, pictura, pare că acţiunea se petrece sub ochii noştri." (*Traité des tropes*, II, 9). Un singur perfect simplu vine să întrerupă continuitatea perzentului istoric în v. 1524: „aduse".

3.2. Monologul lui Nero: text narativ sau ţext liric (*Britannicus II, 2*)?

Pentru a încheia cu un exemplu relativ scurt şi pentru a reveni la structura narativă prezentată în capitolul 2, să analizăm celebrul monolog al lui Nero, scena 2, actul II, din *Britannicus*. Deoarece a fost îndelung comentat, nu mai revin asupra celor afirmate de către Barthes în reflecţiile sale despre „tenebroso racinien"[39] şi fac trimitere mai ales la o foarte bună analiză a lui P.

---

[*] Racine, *Teatru*, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1959, traducere de Dinu Bondi şi Radu Popescu, pp. 240-241.

[38] *La Rhétorique ou l'art de parler* II, 9, p. 154, Edition de Paris 1757.

[39] Paginile 26-28 din *Sur Racine*, Paris, Le Seuil, coll. Points.

Kuentz (1970) pentru a discuta despre o singură perspectivă ce-mi pare interesantă: raportul dintre poem şi povestire.

Neron:
382 Zadarnic este totul! Neron e îndrăgostit!

Narcis:
Tu?

Neron:
Da! De-o clipă numai, dar pînă am să mor. Iubesc! Ce spun? Iubire? Pe Iunia-o ador.

Narcis:
385 Tu?

Neron:
Ce chemări ciudate, ast-noapte m-au mînat?
Pe Iuni-am văzut-o adusă în palat;
Mîhnită, rugînd cerul, cu ochii-n lacrimi vii,
Ce străluceau în noapte, mai vii printre făclii.
Deşi fără podoabe, atât de minunată!
390 Fecioară ne-ntinată atunci din somn furată.
Ce pot să ştiu? Au fost-a doar simpla ei ţinută,
Sau torţele şi umbra sau doar durerea-i mută,
[o vedeam]Între soldaţii aspri, cu crudă înfăţişare,
Ce îi nimba privirea cu-o gingaşa candoare?
395 Orice-ar fi fost, tot una-i; ca-n vrajă am rămas.
I-aş fi vorbit, dar ce vrei, simţeam că-s fără glas
Şi ca de piatră, stană, cuprins de grea uimire,
Eu o lăsai să treacă aievea strălucire.
Rămas cu mine singur credeam că voi uita;
400 Zadarnic, chipu-i suav în faţa mea veghea,
Părînd c-o am în faţă sfielnic îi şopteam;
Chiar lacrima-i de mine stîrnită, o iubeam.
Şi prea tîrziu, fireşte, îi imploram iertarea.
Cînd folosind suspinul şi cînd ameninţarea.
405 Şi astfel, toată noaptea, de dragoste învins,
Am stat de veghe pînă ce zorii s-au aprins.
Dar frumuseţea-i poate-i a minţii plăsmuire
Şi toarsă-i din iluzii, cu ne-nţelese fire
Ce zici tu, Narcis?

Narcis:
Ceruri! E oare de crezut

BCU CLUJ / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

410 Că-atât de lungă vreme în umbră s-a ținut?*

Inserarea monologului narativ în dialog se realizează pe două niveluri: încadrarea povestirii, pe de o parte, şi inserțiile fatice legate direct de interacțiunea în curs, pe de altă parte.

Povestitorul (Nero)	**Auditorul (Narcis)**
(1) Anunțul faptului aşa cum se arată Rezumat (382)	(2) Întrebarea ce exprimă uimirea în loc de răspuns (383)
(3) Rezumat (383-384)	(4) O nouă întrebare ce exprimă uimirea (385)
(5) Povestirea (385-408)	
(6) Întoarcerea la dialog sub forma unei întrebări (409)	(7) Comentariul (409-410)

Acest tip de încadrare elementară în care, aşa cum se poate observa, Nero are inițiativa (el însuşi relansează conversația printr-o întrebare în versul 409) se adaugă o povestire deschisă nu prin intervențiile lui Narcis, ci prin mărcile complicității fatice: „Ce vrei ?" (391), „Orice ar fi" (395) şi „Iată cum" concluziv (405).

În rest, structura narativă a acestei tirade este reprezentativă:

Pn1: Primele zece versuri cuprind *Orientarea*, al doilea (386) fixează parametrii povestirii: „când ?" („astă noapte"), „cine ?" („eu"), („ce ?") („Pe Iuni-am văzut-o adusă"), „unde ?" („aici").

Pn2: Versurile 395-398 introduc o Complicație: răpitorul este literalmente „răpit" (glisarea sensului propriu a cuvântului „răpitor" către sensul figurat) şi lovit de neputință. Reluarea verbului a vedea subliniază trecerea de la prima la cea de-a doua macro-propoziție.

Pn3: Cele două versuri următoare (399-400) corespund Re-acțiunii lui Nero şi subliniază, prin izolare, trecerea către fantasmă.

Pn4: Versurile de la 401 la 404 corespund încercării de Rezolvare (însă tot în cadrul fantasmatic) a problemei de distanță (subliniată de imperfect).

Pn5: Versurile 405 şi 406 fixează Situația finală. Următoarele, (407-408) constituie o adevărată Evaluare de încheiere PnΩ: „prea frumoasă imagine" este, într-un fel, Coda din Pn1, Pn2 („plăsmuire") şi Pn3 („frumusețe").

---

[*] *Britannicus*, traducere de Dinu Bondi şi Radu Popescu, in Racine, *Teatru*, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1959, pp. 187-188.(n.tr.)

BCU CLUJ / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

În aceste condiţii, este lesne de înţeles de ce nu pot fi atât de categoric precum P. Kuentz: „Nu este aici nici «povestire», nici «descriere», ci mai degrabă «o punere în scenă» (1970: 26). Ceea ce am arătat până aici demonstrează faptul că punerea în scenă reprezintă de fapt o foarte riguroasă punere în povestire (montaj). Rămâne acum să mai răspundem la o întrebare legată de problematica ornamentului, pe care o asimilăm termenului de dominantă tipologică, plecând de la această afirmaţie categorică a lui P. Kuentz: „Întreaga organizare a textului este [...] de natură lirică mai degrabă decât narativă" (1970: 26). Cu siguranţă, topica barocă a clar-absurdului, formele picturale în expresie, vizibile sau fantasmatice, antiteza *putere* vs *slăbiciune*, inversările de roluri răpitor-răpit, multiplele paralelisme („ochii săi" din v. 387 şi 394 / „ochii mei" din v. 401 şi 406) şi reluările („am vrut" v. 396 şi 400) reprezintă mărci semantice şi formale ale genului lirico-poetic. Rima şi punctuaţia au un rol important în decupajul strofelor. Această segmentare a poemului vine, într-un fel să sublinieze structura narativă: Pn1 = 4+2+4 versuri, Pn2 = 4 versuri, Pn3 = 2 versuri, Pn4 = 4 versuri, Pn5 = 2+2 versuri.

Putem vorbi aici de o adevărată structurare lirică a monologului a cărui dinamică secvenţială prezintă caracteristicile naraţiunii. Este vorba aici, mai ales de povestirea pe care Barthes a propus să o numim „eros eveniment" – de altfel subliniată în mod explicit în replica lui Narcis, v. 409-419 care vine să distrugă „erosul sororal" care îi uneşte pe Junie şi Britannicus. Poemul şi povestirea nu se exclud reciproc. Din contra, această asociere va conferi întregului monolog o densitate stilistică marcată de originalitate.

4. Exerciţii de analiză secvenţială

7.1. *Andromaca* V, 3: un model redus al unei povestiri din deznodământ

Analizaţi elementele caracteristice inserţiei povestirii din deznodământ din scena 3, actul V din Andromaca *(versurile de la 1493 la 1534).*

7.2. *Mithridate* V, 4

Analizaţi în acelaşi mod povestirea din scena 4, actul V din Mithridate *(versurile 1549-1646).*

Concluzie

Pe parcursul acestei încercări de teoretizare, am putut observa că prototipurile secvențiale sunt categorii care rămân nedefinite şi totuşi, chiar în aceste condiții, ele sunt operatorii. Dacă, de cele mai multe ori, este dificil să se determine în ce mod un text global poate fi actualizat, aceasta se datorează faptului că majoritatea textelor apar în forma unui melanj de tipuri secvențiale. Textele omogene (unitipuri) apar în număr mai restrâns în raport cu textele eterogene (pluritipuri), compuse, prin definiție, din secvențe ce actualizează prototipuri diferite. Un text eterogen apare, în general, clasat în funcție de textul înglobant. Astfel, fabula „Lupul şi Mielul" este definită ca fiind narativă – conform acestui gen – pentru că povestirea încadrează dialogul. Din punct de vedere cantitativ, dialogul cu siguranță predomină, însă este un tip înglobant care defineşte apartenența generică a întregului.

Parcurgând capitolele acestei lucrări, transpare ideea că trăsăturile de eterogenitate ale enunțurilor produse nu pot fi trecute cu vederea. Reflecția tipologică nu are scopul de a reduce complexitatea la ceea ce este simplu şi evident. În opinia mea, este necesar ca, dimpotrivă, prin ea să fie redimensionat caracterul complex al compoziției discursive.

Ipoteza prototipurilor secvențiale reprezintă un răspuns la orice încercare de a înregistra progrese esențiale, întotdeauna posibile, în domeniul analizei discursului. Orice text este rezultatul unor relații intertextuale infinite şi suntem întotdeauna îndreptățiți să ne întrebăm, fireşte, care sunt limitele acestei unități supuse analizei. C. Kerbart-Orecchioni, referindu-se la analiza interacțiunii verbale, realizează o foarte reuşită descriere a acestei rețele complexe de relații şi constrângeri:

> Dacă mergem cu analiza din aproape în aproape, adevărata unitate superioară este de fapt ansamblul tuturor discursurilor posibile realizate de-a lungul istoriei umanității... Însă pentru a avea posibilitatea de a face o descriere a acestui ansamblu, este necesar să *decupăm* un obiect dintr-un continuum, plecând de la criterii pe cât posibil raționale, dar a căror aplicare să necesite un anumit factor ce ține de arbitrar. (1990: 217)

Ipoteza secvenţială pe care tocmai am expus-o aici nu reprezintă decât o parte din studiile despre textualitate pe care le-am rezumat în capitolul 1. Însă concepţia secvenţială porneşte de la ideea că cititorul este cel care va da coeziune unei succesiuni textuale, spijinindu-se, în parte, pe operaţii de clasificare. Pentru a afirma că atare succesiune este mai degrabă descriptivă decât narativă, argumentativă sau dialogală, trebuie să existe scheme prototipice abstracte, transmise pe cale culturală.

Cu alte cuvinte, este o operaţie de lectură-interpretare care asigură discursului o anumită structură compoziţională. Avem uneori tendinţa să separăm lectura de produsul său. Natura textuală a faptelor de limbă are drept consecinţă realizarea unor înlănţuiri de forme – o structură compoziţională dată – care dirijează lectura/audierea unui enunţ produs, dar care dirijează, de asemenea, şi prima dintre lecturile/audierile posibile, cea realizată de către chiar producătorul ei, pe parcursul procesului de producţie a discursului. Înainte de a se realiza o deschidere către spaţiul interpretativ al tuturor lecturilor posibile, natura secvenţială a faptelor de limbă şi existenţa prototipului direcţionează şi materializează procesul interpretativ al însuşi producătorului ei.

Am încercat să ofer o descriere unitară a prototipurilor secvenţiale. Am văzut că actualizarea prototipului dialogal este cu siguranţă mai flexibilă decât celelalte cinci. Spre deosebire de alte forme elementare de compoziţie, structura cadru a textului dialogal, în ansamblul său, este foarte bine organizată. Secvenţele fatice şi tranzacţionale care construiesc textul dialogic nu sunt formate dintr-un număr restrâns de macro-propoziţii. Fiecare secvenţă, fatică sau tranzacţională – este compusă din schimburi al căror număr nu este întotdeauna previzibil. Fiecare schimb – care corespunde nivelului macro-propoziţional, în general, – este compus dintr-un anumit număr de intervenţii-clauze date (iniţiative, reactive şi facultativ-evaluative). Această structură ierarhică, în ciuda caracterului extrem de fluctuant al structurilor dialogale, se înscrie în modelul general prevăzut.

Închei prin a-l cita pe Umberto Eco, care rezumă destul de bine filosofia aserţiunii mele, la sfârşitul volumului *Semiotica şi filosofia limbajului*:

> Codul nu poate reprezenta doar o singură cifră: cu riscul de a-l folosi ca metaforă, acesta ar fi doar o matrice care autorizează ocurenţe infinite, sursa unui continuu joc. Dar niciun joc, oricât de liber şi inventiv ar fi, nu este întâmplător. A exclude întâmplarea nu înseamnă să impui cu orice preţ modelul (sărăcit, înşelător, formal) necesităţii. Rămâne stadiul intermediar al supoziţiei, întotdeauna expusă [...] principiului greşelii şi guvernată de sentimentul încrederii pe care îl încercăm atunci când creăm regulile pentru a explica informalul şi care reuşesc să-l explice de o anumită manieră, niciodată definitivă. (1988: 274)

Răspunsuri la exercițiile de analiză secvențială

Exercițiile propuse, precum şi răspunsurile date au rolul, pe de o parte, de a permite cititorului să verifice dacă a înțeles anumite expuneri teoretice şi, pe de altă parte, de a completa anumite informații şi de a articula anumite noțiuni. Această dublă finalitate arată de ce unele analize sunt mai dezvoltate decât altele. Foarte rar este vorba de simple răspunsuri la exerciții.

Textul 2.1.: O anecdotă de Chateaubriand

Propoziția [a] constituie Rezumatul episodului (Pn0), insistând asupra faptului că întâmplarea va avea legătură cu momentul de întrerupere a călătoriei naratorului. Propoziția [b] asigură, prin verbul la imperfect, suportul Situației inițiale-Orientare (Pn1): trăsura trebuia neapărat unsă (probabil osiile). Propoziția [c] introduce o Complicație (Pn2) care explică ceea ce era deja anunțat în (Pn0): este imposibilă desprinderea roții. Cea de-a patra propoziție, Re-acțiunea (Pn3) sau nucleul povestirii, este în întregime negativ, iar conținutul povestirii este confirmat: călătoria riscă să fie întreruptă dacă nu se reuşeşte desprinderea şurubului de la roata blocată pentru a se putea unge osia. Prin folosirea prezentului narațiunii, se reliefează (în propozițiile de la [h] la [k]) descrierea acțiunii eroului povestirii (subiectul operator de transformare) constituind, în ansamblu, Rezolvarea-Pn4. Propoziția [l] subliniază o parte a Situației finale-Pn5: din Pn4 se poate deduce faptul că de acum trăsura va putea fi unsă, iar călătoria va continua; insistînd asupra uralelor de *vivat* ce vin din partea martorilor prezenți la locul scenei, se pune de fapt accentul pe victoria eroului întîmplării. Ultimele două propoziții [m] şi [n] dezvoltă o evaluare finală-morală PnΩ prin care se va interpreta sensul global al anecdotei: se face trecerea de la întîmplarea unei călătorii întrerupte la aventura eroului adolescent, comparat aici cu persoane ilustre.

Textul 2.2.: O povestire jurnalistică: atentatul de la Brighton

Acest exemplu non-literar prezintă avantajul de a cuprinde toate elementele unei secvenţe narative şi un nucleu (Pn3), mai mult evaluativ decât acţional, ceea ce completează descrierile precedente ale acestei unităţi.

Primul titlu poate fi considerat ca o Pn0-Rezumat în timp ce titlul mare (scris cu majuscule) care introduce, bineînţeles, jocul intertextual cu trimitere la imnul naţional britanic, constituie „Morala" PnΩ. Situaţia iniţială-Pn1 este amplu expusă şi contrastează cu caracterul lapidar al Complicaţiei Pn2 (Dintr-o dată explozia") provocată şi subliniată de organizatorul narativ introductiv al macro-propoziţiei Pn2. Macro-propoziţia Pn3 cuprinde o evaluare retrospectivă („Armata Republicană Irlandeză pusese o bombă la etajul 3"). Rezolvarea-Pn4 întocmeşte bilanţul victimelor insistînd asupra faptului că, în conformitate cu PnΩ, Doamna Thatcher este în viaţă. Situaţia finală-Pn5 este asumată, în prima frază a textului (discurs narativizat: „…anunţă că…") precedată de o evaluare: „fidelă imaginii sale".

Textul 2.3.: O povestire etiologică

Primul paragraf şi propoziţia, în care apare subiectul *iepurele mai în vîrstă*, reprezintă situaţia iniţială (Pn1) ce se caracterizează prin starea *de lipsă* a ceva din cadrul comunităţii. Putem considera injoncţiunea finală „Să căutăm o cale de-a îndrepta acest lucru" şi deschiderea paragrafului următor ca fiind declanşatorii povestirii (Pn2): căutarea care apare drept *o voinţă* a subiecţilor, cu referire la o *cunoaştere* şi la o *posibilitate* care lipsesc. Întîlnirea cu coţofana şi dialogul amplu constituie nucleul secvenţei (Pn3), pe parcursul căruia subiectul-erou colectiv dobîndeşte *cunoaşterea.* Aplicarea acestei cunoaşteri (primele patru fraze din ultimul paragraf) sau trecerea de la *cunoaştere* la *posibilitatea*, manifestată prin prezenţa subiecţilor, constituie o rezolvare reprezentativă (Pn4) ce conduce către situaţia finală (Pn5): „nu le venea să creadă ochilor". În fine, ultima frază este o *evaluare finală* (PnΩ), în forma unei *încheieri* („De atunci…") care ne aduce în prezentul cititorului, în starea de fapt actuală.

Textul 3.1.: Un portret în paralel

Tema titlul este dată în *intrare* („servitorul chinez"), dezvoltând două faze descriptive succesive (P3 şi P4), realizate din punct de vedere argumentativ prin conectorul TOTUŞI. Fiecare din aceste două fraze se încheie – aşa cum s-a afirmat – printr-o reformulare, servitorul chinez este, pe rând, „un personaj de carnaval", apoi un „cavaler de război". Conectorul TOTUȘI, care articulează cele două reformulări, introduce o mișcare argumentativă semnalând că textul se orientează către cea de-a doua reformulare, în defavoarea celei dintâi. Această orientare argumentativă face posibilă realizarea ultimei fraze (P5): „unul din acei bărbați redutabili" care prezintă aceeași referință cu cea de-a doua reformulare. Funcția textuală a conectorului este vizibilă: semnalează un plan al textului articulând cele două părți ale portretului în paralelă.

Așa cum am putut observa mai sus, este inutil să plecăm de la „unitatea" frazei pentru a analiza caracteristicile textuale ale acestui fragment. Frazele P3 și P4 sunt, în esență, unități tipografice care corespund celor două secvențe descriptive complete, construite în paralel și articulate din punct de vedere argumentativ printr-un conector. Pentru a putea identifica structura textuală a fiecăreia dintre aceste două fraze-secvență, este necesar să plecăm de la unități de analiză textuală despre care am mai vorbit în câteva rânduri: macro-propoziția descriptivă, unitatea constitutivă a secvenței și unitatea constituită, la rândul ei, din propoziții descriptive. Complexitatea acestor fraze-secvență apare chiar în momentul în care trebuie să ținem seama de ierarhia unităților (macro-propoziții descriptive notate Pd și micro-propozițiile descriptive notate pd) care o compun[40].

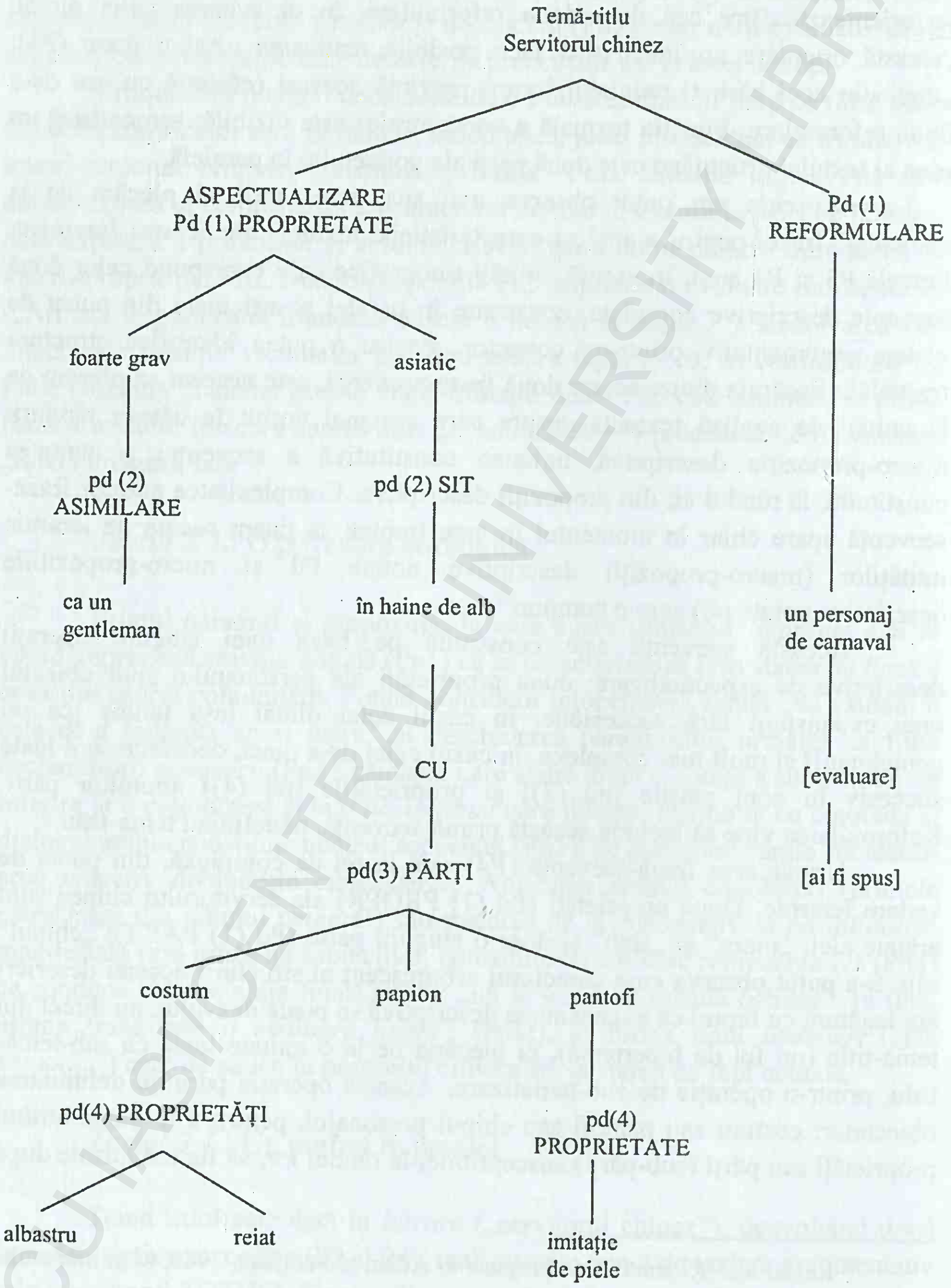
Această secvență este construită pe baza unei singure operații descriptive de aspectualizare: două proprietăți ale personajului sunt obiectul unei expansiuni fără succesiune, în cazul celei dintâi [așa țanțoș [ca un gentelman]] și mult mai complexe, în cazul celei de-a doua, deoarece sunt luate succesiv în cont părțile [pd (3)] și proprietățile [pd (4)] anumitor părți. Reformularea vine să închidă această primă secvență, nedefinind tema-titlu.

Următoarea frază-secvență (P4) este la fel de complexă, din punct de vedere ierarhic. Două proprietăți (Pd (1) PROPR) ale servitorului chinez sunt arătate aici: „mare" și „slab" și doar o singură parte (Pd (1) PART): „chipul" său. S-a putut observa cum caracterul arborescent al structurii acestei descrieri are legătură cu faptul că expansiunea descriptivă se poate dezvolta, nu direct din tema-titlu (un fel de hipertemă), ci plecând de la o unitate luată ca sub-temă-titlu, printr-o operație de sub-tematizare. Această operație permite delimitarea obiectelor: costum sau pantofi sau chipul personajul, pentru a le putea atribui proprietăți sau părți (sub-părți) susceptibile, la rândul lor, să fie tematizate după un proces de inserare ierarhică teoretic infinită, însă organizată, de fapt, în funcție de sensul care trebuie transmis, adică de principiul pertinenței.

---

[40] Revăd aici schematizarea propusă în Adam și Petitjean, 1989, și în mai multe articole anterioare.

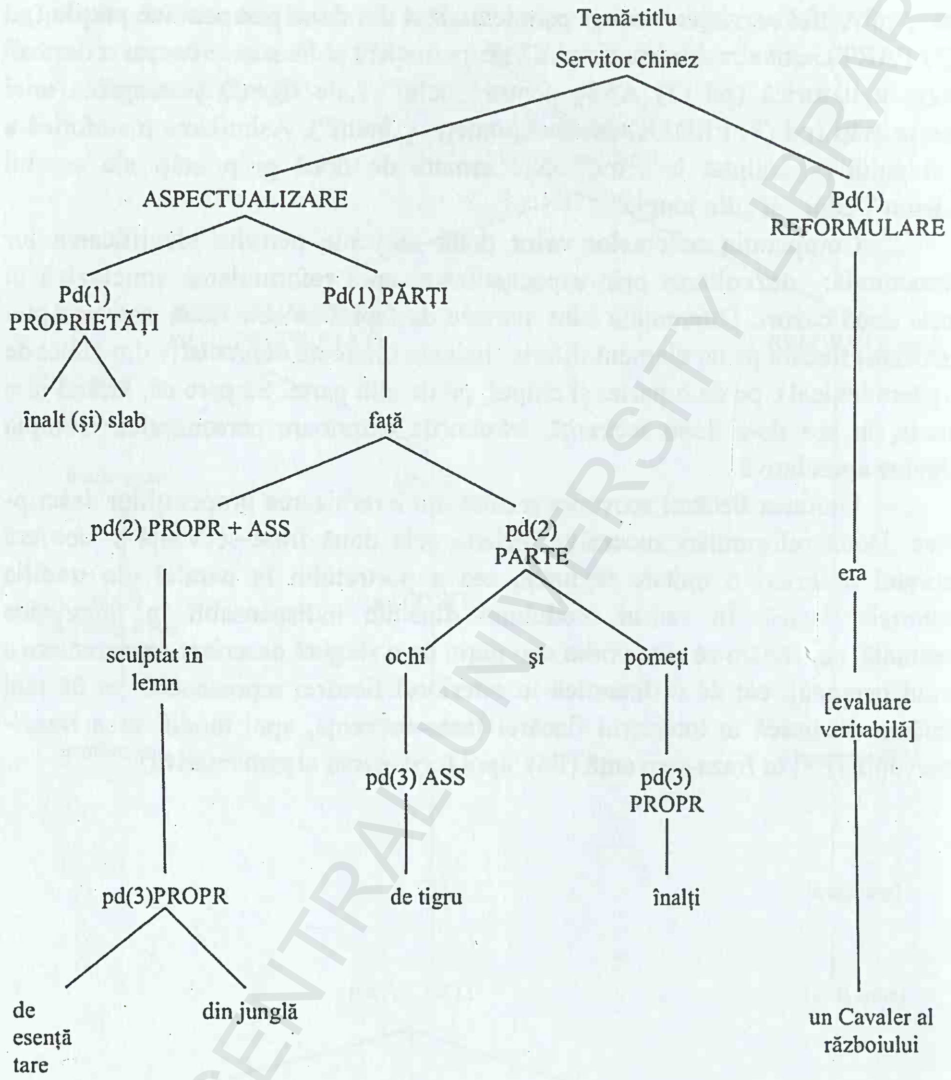
Schema frazei P3:


Temă-titlu
Servitorul chinez
ASPECTUALIZARE
Pd (1) PROPRIETATE
Pd (1)
REFORMULARE
foarte grav
asiatic
pd (2)
ASIMILARE
pd (2) SIT
ca un
gentleman
în haine de alb
un personaj
de carnaval
CU
[evaluare]
pd(3) PĂRȚI
[ai fi spus]
costum
papion
pantofi
pd(4) PROPRIETĂȚI
pd(4)
PROPRIETATE
albastru
reiat
imitație
de piele

Astfel *servitorul chinez* este tematizat din două perspective: părțile (pd (3) PART) sunt considerate („ochii" și „pomeții") și fiecare cunoaște o dezvoltare: metaforică (pd (3) ASS) pentru „ochii" („de tigru") și alegerea unei proprietăți (pd (3) PROPR) pentru „pomeți" („înalți"). Asimilarea metaforică a „chipului": „sculptat în lemn" este urmată de două proprietăți ale acestui „lemn": „dur" și „din junglă".

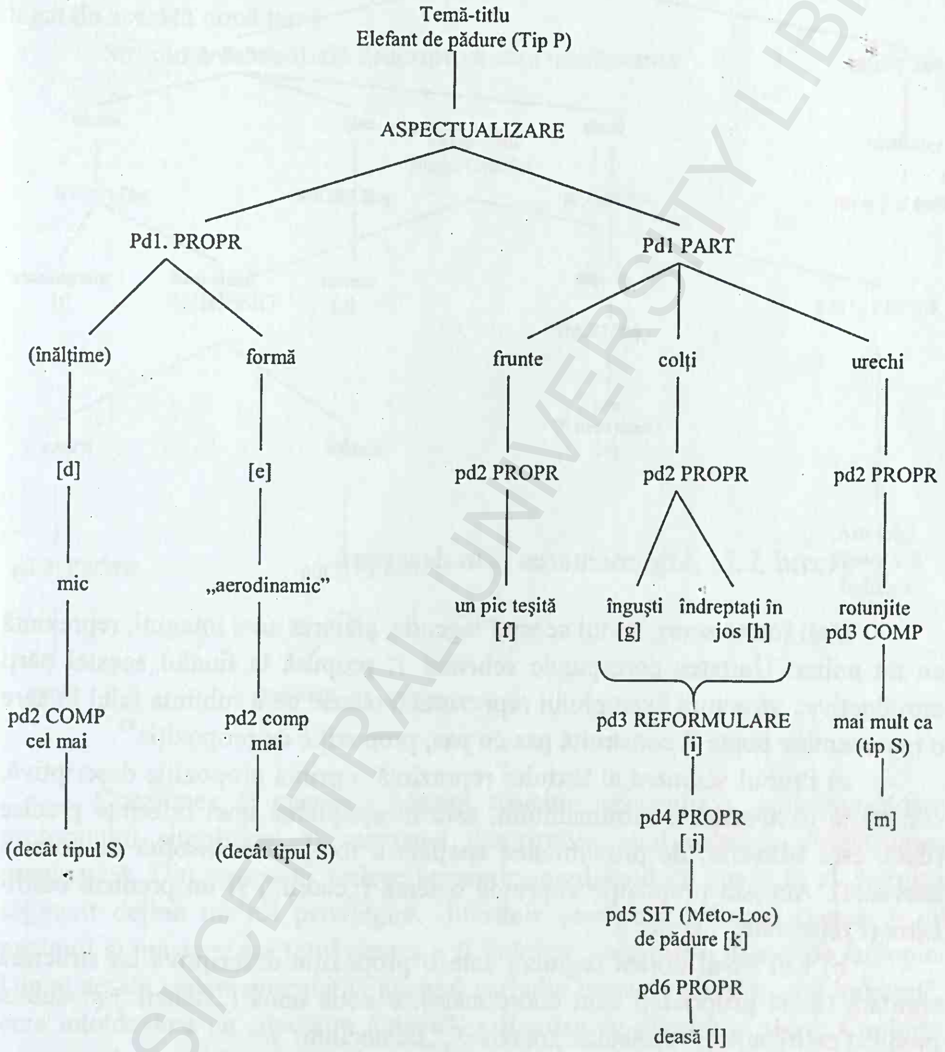
Comparația schemelor celor două secvențe permite identificarea lor structurală: dezvoltarea prin aspectualizare, apoi reformularea concluzivă în cele două cazuri. Diferențele sunt marcate de faptul că cele două secvențe pun accentul fiecare pe un element diferit: hainele (marcate depreciativ din punct de vedere lexical), pe de o parte, și chipul, pe de altă parte. Se pare că, lăsând la o parte, în cea de-a doua secvență, trăsăturile exterioare personajului, izotopia devine apreciativă.

Unitatea fiecărei secvențe rezultă din ierarhizarea propozițiilor descriptive. Două reformulări succesive încheie cele două fraze-secvență și conferă acestei descrieri o unitate textuală, cea a portretului în paralel din tradiția retorică clasică. În cadrul modelului dinamic indispensabil în lingvistica textuală, constatăm că este vorba mai puțin de o singură descriere-reprezentare a unui personaj, cât de o dinamică în interiorul fiecărei reprezentări: se dă mai întâi o dinamică în interiorul fiecărei fraze-secvență, apoi modificarea frazei-secvență (P3) în fraza-secvență (P4), apoi (orientarea argumentativă).

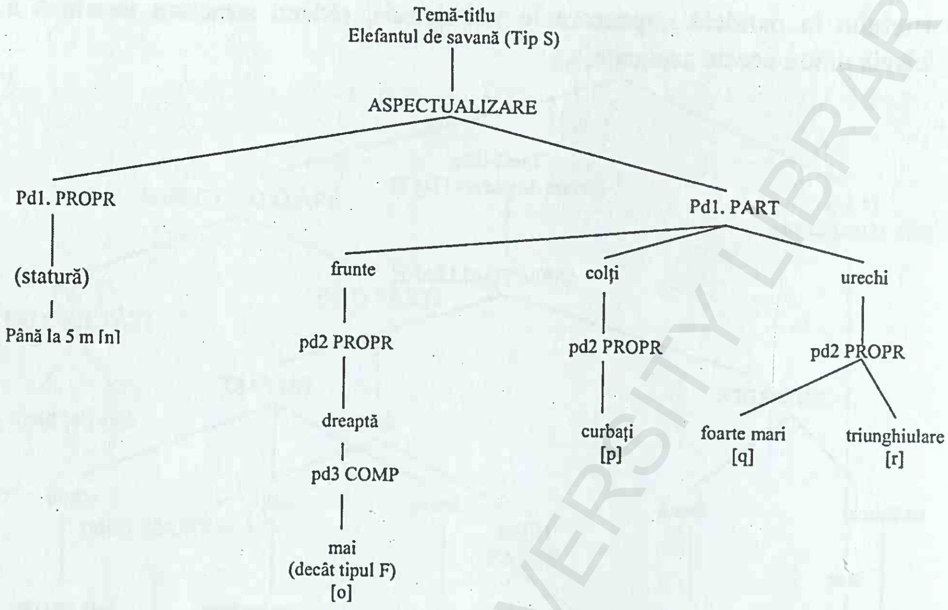

Temă-titlu
Servitor chinez
ASPECTUALIZARE
Pd(1)
REFORMULARE
Pd(1)
PROPRIETĂŢI
Pd(1) PĂRŢI
înalt (şi) slab
faţă
pd(2) PROPR + ASS
pd(2)
PARTE
era
sculptat în
lemn
ochi
şi
pomeţi
[evaluare
veritabilă]
pd(3) ASS
pd(3)
PROPR
pd(3)PROPR
de tigru
înalţi
de
esenţă
tare
din junglă
un Cavaler al
războiului

Textul 3.2.: Tipuri şi prototipuri de elefanţi africani

Prima parte a acestui text are drept temă-titlu clasa / elefanţi africani /. O primă macro-propoziţie descriptivă (Pd1 PART) selectează cele două părţi ale acestei clase precizând (pd2 SIT metonimie), unde apare fiecare din cele două subspecii. Putem considera această punere în relaţie o subliniere a definiţiei fiecăruia dintre aceste două tipuri. Urmează descrierile – şi aici după modelul portretului în paralelă – pe care le voi detalia, redând structura ierarhică a fiecăreia dintre aceste secvențe.


Temă-titlu
Elefant de pădure (Tip P)
ASPECTUALIZARE
Pd1. PROPR
Pd1 PART
(înălțime)
formă
frunte
colți
urechi
[d]
[e]
pd2 PROPR
pd2 PROPR
pd2 PROPR
mic
„aerodinamic"
un pic teșită [f]
înguști [g]
îndreptați în jos [h]
rotunjite
pd3 COMP
pd2 COMP cel mai
pd2 comp mai
pd3 REFORMULARE [i]
mai mult ca (tip S)
(decât tipul S)
(decât tipul S)
pd4 PROPR [j]
[m]
pd5 SIT (Meto-Loc) de pădure [k]
pd6 PROPR
deasă [l]

Cea de-a doua schemă este mai simplă decât precedenta, însă construită exact după același tipar:


Temă-titlu
Elefantul de savană (Tip S)
ASPECTUALIZARE
Pd1. PROPR
Pd1. PART
(statură)
Până la 5 m [n]
frunte
colţi
urechi
pd2 PROPR
dreaptă
pd3 COMP
mai
(decât tipul F)
[o]
pd2 PROPR
curbaţi
[p]
pd2 PROPR
foarte mari
[q]
triunghiulare
[r]

Textul 3.3.: Argumentarea prin descriere

Deşi foarte scurt, textul acestei legende, alăturat unei imagini, reprezintă un tot unitar. Unitatea corespunde schemei 1, propusă la finalul acestei părţi introductive: structura exemplului reprezintă o ocazie de a sublinia felul în care o reprezentare poate fi construită pas cu pas, propoziţie cu propoziţie[41].

a) Primul segment al textului reprezintă o primă propoziţie descriptivă, construită în absenţa determinantului, este în aşteptarea unei referinţe precise (dată, este adevărat, de proximitatea spaţială a fotografiei însoţită de această secvenţă). Această propoziţie cuprinde o temă („cadru") şi un predicat calificativ (Proprietate: „verde").

b) Cel de-al doilea segment este o propoziţie descriptivă cu structură similară (două proprietăţi sunt coordonate): a doua temă („stâncii") şi dublul predicat calificativ (Proprietate: „masive", „de neclintit").

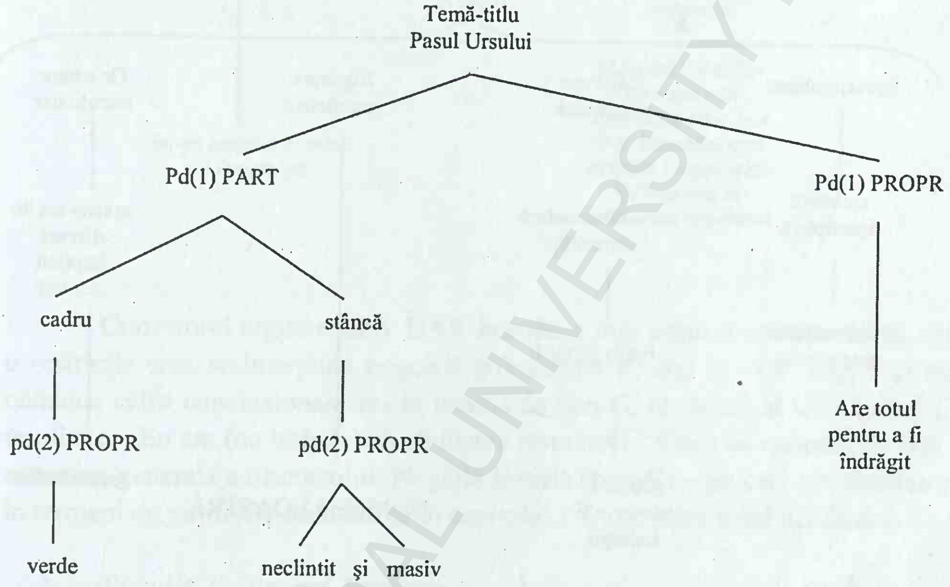
Cunoştinţele cititorului ne permit să punem în relaţie aceste două teme: cadrul şi stânca apar drept constituienţii unui loc *în* care („cadrul") şi *pe* care („stânca") este posibil să practici escalada (contextul revistei şi articolului din care este preluată reclama). În continuare se precizează:

---

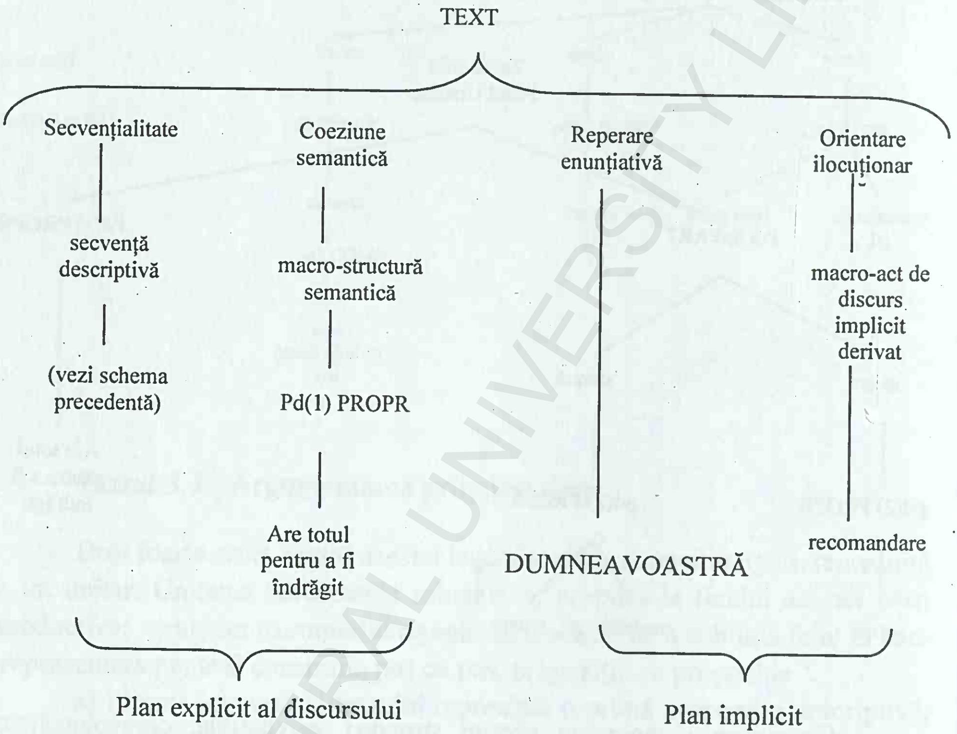
[41] Reiau aici sinteza analizei din Adam şi Petitjean, 1989.

c) În cel de-al treilea segment, referința la numele locului (Pasul Ursului) stabilește din punct de vedere referențial cele două teme precedente, care sunt de acum înainte „părți" a ceea ce va deveni un întreg sau tema-titlu a secvenței. Cel de-al patrulea segment dezvoltă predicatul (noua proprietate) legat de această nouă temă.

Structura secvențială descriptivă este următoarea:

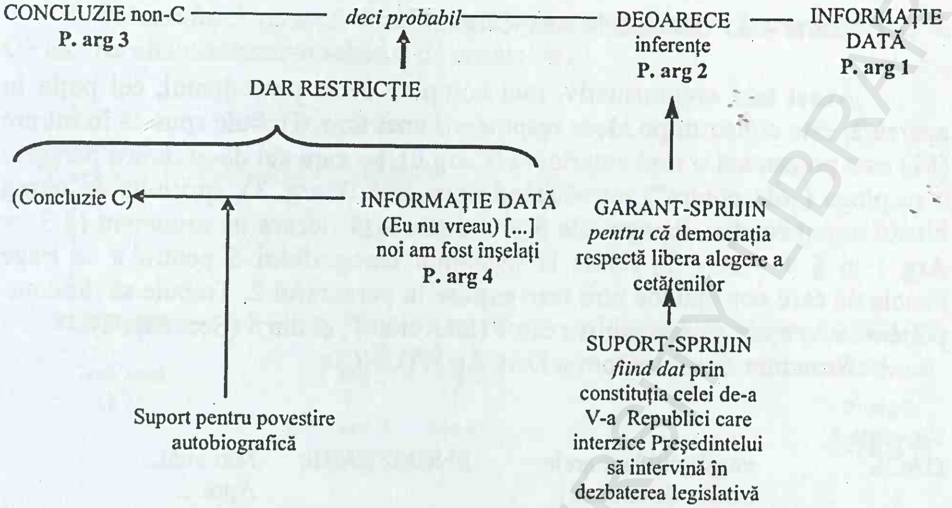


Coeziunea și coerența acestei structuri secvențiale, corespunzătoare prototipului simplificat al secvenței descriptive, sunt date de dimensiunea pragmatică. Din punct de vedere semantic, predicatul ce apare în al patrulea segment deține un rol privilegiat, diferitele predicate euforice (verde + de neclintit și masiv = are totul pentru a fi îndrăgit) sunt într-o relație de izotopie. Din punct de vedere enunțiativ, agentul verbului tranzitiv absent: „a fi îndrăgit", cere întotdeauna un „de către cineva", a fi sursa de plăcere *a cuiva*. Conform unei retorici specific publicitare, acest loc vid trebuie complinit de către cititor: Pasul Ursului are totul pentru a fi îndrăgit de DUMNEAVOASTRĂ/îndrăgit de cățărătorul care sunteți DUMNEAVOASTRĂ. Reperajul enunțiativ unic al acestui text constă în actul de lectură care fixează parametrii de identitate, de loc și de timp ai subiectului enunțării. Din punct de vedere ilocuționar, putem afirma că trăsăturile euforice ale predicatelor îl determină pe interpretant să ia în calcul prezumţiile acestei descrieri. De aici rezultă operaţia de derivare a unui act de discurs de tipul *recomandare*: dacă se vorbeşte atât de frumos despre acest loc, este pentru a-mi trezi interesul, a fi incitat, pentru a mi se recomanda să merg cât mai curând acolo. Ceea ce poate fi rezumat astfel:


TEXT
Secvenţialitate
Coeziune semantică
Reperare enunţiativă
Orientare ilocuţionar
secvenţă descriptivă
macro-structură semantică
macro-act de discurs implicit derivat
(vezi schema precedentă)
Pd(1) PROPR
Are totul pentru a fi îndrăgit
DUMNEAVOASTRĂ
recomandare
Plan explicit al discursului
Plan implicit

Textul 4.1.: Nucleul argumentativ al discursului numit „al alegerii potrivite pentru Franţa"

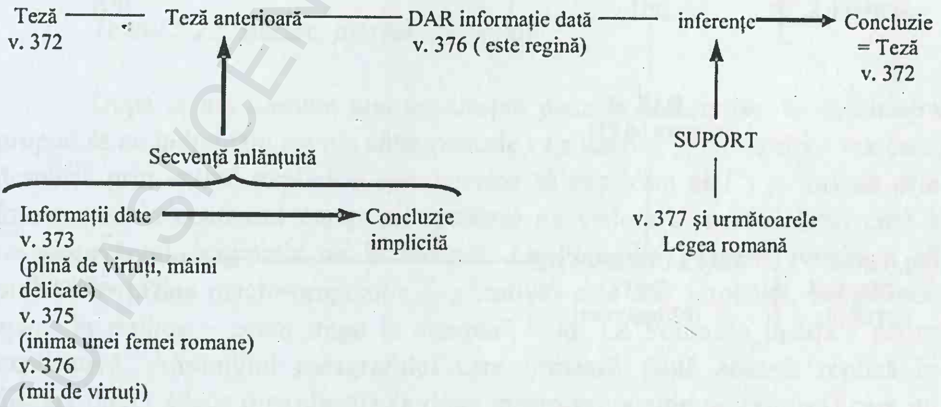
Trebuie să ţinem cont aici de mişcarea regresivă a argumentaţiei: concluzia „Nu pot să vă dictez eu" (Concluzia non-C-P. Arg 3 de mai jos) apare înaintea argumentului introdus prin PENTRU CĂ: „suntem într-o ţară liberă" (informaţie dată – P.arg.1). Se dă schema acestei secvenţe:


CONCLUZIE non-C
P. arg 3
deci probabil
DEOARECE
inferențe
P. arg 2
INFORMAȚIE DATĂ
P. arg 1
DAR RESTRICȚIE
(Concluzie C)
INFORMAȚIE DATĂ
(Eu nu vreau) [...]
noi am fost înșelați
P. arg 4
GARANT-SPRIJIN
pentru că democrația respectă libera alegere a cetățenilor
SUPORT-SPRIJIN
fiind dat prin constituția celei de-a V-a Republici care interzice Președintelui să intervină în dezbaterea legislativă
Suport pentru povestire autobiografică

Conectorul argumentativ DAR introduce mai puțin o nouă premisă, cât o restricție care se interpune mișcării inferențiale P. arg. 1 → P. arg. 3 și ne conduce către concluzionare nu în sensul de non-C, ci în cel al Concluziei C implicite: „Eu am (eu trebuie) să vă dictez răspunsul." Ceea ce rezumă, de fapt, mișcarea generală a discursului. Negația inițială (non-C) – pe care am descris-o în termeni de polifonie enunțiativă în capitolul 1 – este întru totul justificată.

Textul 4.2.: Racine, *Berenice*

Replica lui Paulin poate fi descompusă astfel:


Teză
v. 372
Teză anterioară
DAR informație dată
v. 376 (este regină)
inferențe
Concluzie
= Teză
v. 372
Secvență înlănțuită
Informații date
v. 373
(plină de virtuți, mâini delicate)
v. 375
(inima unei femei romane)
v. 376
(mii de virtuți)
Concluzie implicită
SUPORT
v. 377 și următoarele
Legea romană

Textul 4.3.: Thomas Morus, *Utopia*

Acest text argumentativ, mai complex decât precedentul, cel puţin în aparenţă, este construit pe ideea respingerii unei teze. Trebuie spus că în intrare (§1) este prezentată o teză anterioară (P.arg.0), pe care cel de-al doilea paragraf o respinge („din contra") introducând noua teză (P.arg. 3), sprijinită de întreg blocul argumentativ. Paragrafele 3 şi 4 avansează fiecare un argument (§ 3 = Arg 1 şi § 4 = Arg 2) reluat la începutul paragrafului 5 pentru a se trage concluzia care corespunde noii teze expuse în paragraful 2. Trebuie să descompunem secvenţele argumentative din 3 (Secvenţa 1) şi din 4 (Secvenţa 2).

Structura din 3 are forma DACĂp ATUNCIq:

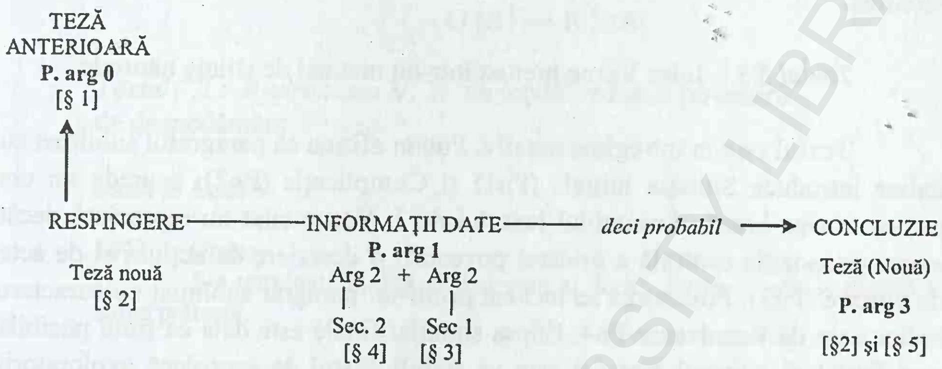
Secvenţa 1:
DACĂ vă gândiţi la marele număr de oameni trândavi care se află la alte neamuri
ENUMERARE: Mai întâi...
Apoi....
Mai puneţi la socoteală
Şi în sfârşit...
↓
(ATUNCI)
↓
CONCLUZIA (în sfârşit) Veţi afla că numărul celor care, prin munca lor, se îngrijesc să îndestuleze trebuinţele neamului omenesc, e mai mic decât vă imaginaţi → ARGUMENT 1

Structura secvenţei următoare este ceva mai complexă:

Secvenţă 2 (& 4) :

LUMEA ACTUALĂ } CONCLUZIE [P1] ← DEOARECE — INFORMAŢII DATE [P2]
|
DAR (negarea lui P1)
|
LUMEA ACTUALĂ (UTOPIE) } DACĂ INFORMAŢIE DATĂ [P3 imperfect] → CONCLUZII [P3 condiţional]

Paragraful 5 rezumă argumentele care se sprijină pe secvenţele 1 şi 2. De aici rezultă următoarea schemă de ansamblu:



Textul 5.1.: Intoarcerea la o povestire etiologică

Titlul povestirii („Cum au învăţat iepurii...") introduce problema (P.expl. 1) la care povestirea analizată mai devreme (pagina 226) *răspunsul* (P.expl.2). evaluarea finală-încheierea povestirii („De atunci...") este, în aceeaşi măsură, o formă de încheiere-tip a unei explicaţii (Pn · Ω = P.expl.3). Eterogenitatea acestei povestiri etiologice apare ca un fenomen de inserare destul de clasic al unei povestiri, într-o structură explicativă elementară. Pendulând între fenomenul de inserare şi caracterul de dominantă, povestirea se află, în orice caz, încadrată de explicaţie. Putem considera această formă de încadrare elementară ca avînd caracteristicile acestui gen unic de povestire.

Textul 5.2.: Balzac, mersul ocnaşului

După ce am discutat mai sus despre pauzele descriptive, în continuare propun să ne îndreptăm atenţia către pauzele explicative, la fel de strict marcate: deschisă prin verbul explicit („este necesar să explicăm aici") şi închisă prin întoarcerea la contextul naraţiunii (punctul de vedere al personajului care a rostit cuvântul enigmatic de la început: La Pouraille). Putem considera că problema (prima macro-propoziţie explicativă) este aici implicită. Enigma ce apare în replica – „cum trage la dreapta" – lui La Pouraille justifică pauza explicativă. Ansamblul paragrafului care urmează după această replică în discurs direct aduce o explicaţie (a doua macro-propoziţie descriptivă) care nu

BCU CLUJ - UNIVERSITY LIBRARY

se încheie decât printr-o concluzie destinată să trimită la contextul general al povestirii şi să justifice faptul că La Pouraille a ghicit de unde vine Înşeală-Moartea.

Textul 5.3.: Jules Verne preluat într-un manual de ştiinţe naturale

Textul este în întregime narativ. Putem afirma că paragraful subliniat cu italice introduce Situaţia iniţială (Pn1) şi Complicaţia (Pn2): a ucide un urs pentru a avea hrană. Ansamblul textului de J. Verne citat nu reprezintă decât macro-propoziţia centrală a oricărei povestiri: o descriere de acţiuni şi de acte de vorbire (Pn3). Povestirea se încheie printr-un paragraf subliniat cu caractere italice care dă Rezolvarea-Pn4. Elipsa situaţiei finale este dată ca fiind posibilă prin faptul că cititorul este cel care va stabili destul de uşor dacă exploratorii sunt salvaţi (Pn5). De aceea nucleul acestui text nu trebuie privit decât ca o *dezvoltare* a lui CUM TREBUIE PROCEDAT pentru a fabrica un glonte de plumb? Putem identifica natura „informativă" a acestui fragment, însă această valoare informativă nu o va transforma într-un text explicativ sau, cel puţin, dispozitivul textual nu va fi niciun moment strict explicativ.

Textul din Capitolul 6

Intervenţia A1 este mai mult decât o aserţiune. Putem vorbi aici de o formă de angajament-promisiune. În mod normal, un enunţ de acest tip nu aduce cu sine replica bine definită. Poate fi recunoscut doar valabil / non valabil sau pur şi simplu posibil / imposibil. B1 arată cu precizie surpriza la rostirea acestui jurământ. A2 reiterează promisiunea făcută. Acest prim schimb este urmat de o primă respingere (B2) pe care A3 o contrazice prin modalitatea promisiunii. Cel de-al treilea schimb este descris printr-o nouă obiecţie liniară: pentru a omorî un urs este nevoie de gloanţe (B2), pentru a avea gloanţe este nevoie de plumb (B3). Putem afirma că primul schimb declanşează două schimburi de contestare care se referă tocmai la posibilitatea de a fi produse.

Cea de-a doua secvenţă se deschide printr-o evaluare a promisiunii formulate în secvenţa precedentă. Însă această intervenţie exclamativă (B4) care nu cere o altă replică este contestată chiar prin destinatarul său (A5). Acest prim schimb este urmat de un al doilea, mai apropiat modelului: întrebare (B5) şi răspuns (A6). Se dă astfel schema:

Secvenţa 2: [B4] ——NON [A5]
↓
O [B5]→ R [A6]

Textul 7.1.: *Andromaca* V, 3: un model redus al povestirii de deznodământ

scena 3, Actul V

1493 Orest:
S-a terminat! Slujită ai fost cum ai dorit: Pyrus se află-n templu în sînge prăbuşit.

Hermina:
E mort?

Orest:
Se stinge: grecii, în crunta lor mânie
Spulberă-n al său sânge a sa neomenie.
................[POVESTIRE PROPRIU-ZISĂ].......................................
1525 Hermina:
Cum ? Ce-au făcut?
Orest......[CONTINUAREAPOVESTIRII]..........................

1533 Hermina:
Taci, taci, Orest perfid, [...]*

Această înlănţuire poate fi rezumată astfel:

Povestitor (Oreste)	**Auditor (Hermiona)**
(1) Anunţarea faptelor Rezumat (1493-1494)	(2) Întrebare (1495)
(3) Povestire (1497-1524)	(4) Întrerupere exclamativă (1525)
(5) Urmarea povestirii (1525-1533)	(6) Comentarii de încheiere (1534..)

---

* Jean Racine, *Andromaca, Teatru*, Editura De Stat pentru Literatură şi Artă, 1959, traducere de Petru Manoliu, p. 88. (n.tr.)

Textul 7.2. Mithridate

Povestitor (Arbate)	**Auditor (Monime)**
(1) Rezumat (1549-1550) „O să vedeţi cum apare; şi vrem Să fim siguri Că dumneata şi eu împreună îl vom plânge.”	
	(2) Exclamaţie de surpriză (1551) „Ce! Regele...!
(3) Reluarea rezumatului (1551-1554) „ Regele e pe moarte, Doamnă, O geană de lumină abia de mai zăreşte Lăsatu-l-am acolo plin de sânge Iar Xiphares în urmă-i merge şi-l plânge.”	
	(4) Exclamaţiile, comentariul şi întrebările (1555-1557) „Xiphares! O, Doamne” Spune-mi că visez Nu-mi vine a crede ce aud Xiphares! E în viaţă! Xiphares pe care lacrimile mele...”
(5) Povestirea (1558-1618)	**(6) Întreruperea exclamativă** (1614) „Cerule!”
(7) Urmarea povestirii (1619-1638)	**(8) Exclamaţia-comentariul** (1639-646) „Ah! de aşa de multe-orori sunt îngrozit Îl plâng pe Rege şi pe- al său destin cumplit Vai! şi slavă Cerului că la această soartă Nu mi-am adus obolul şi n-am lovit odată Şi doar nevolnic martor al suferinţei lui Îl plâng fără vreodat să mă învinui Apare! La ce veste îngrozitoare mai pot să mă aştept Sângele tatălui şi lacrimile fiului, O, Doamne ce nedrept!

Referințe bibliografice

ADAM J. – M.:

- 1984: *Le Récit* , Que sais-je ? nr : 2149 ; Paris ; P.U.F.
- 1985: *Le Texte narratif*, Paris, Nathan-Université, ediție revăzută și adăugită, 1994.
- 1985a: „ Réflexion linguistique sur les types de textes et de compétences en lecture ”; *L'Orientation scolaire et professionnelle* nr: 4, XIV, Paris.
- 1985b: „Quels types de textes?”, *Le français dans le monde* nr: 192, Paris, Hachette.
- 1986: „Dimension séquentielle et configurationnelle du texte”, *Degrés* nr: 46-47, Bruxelles.
- 1987a: „Types et séquences textuelles élémentaires”, *Pratiques*, nr. 56, Metz.
- 1987b: „Textualité et séquentialité: exemple de la description”, *Langue française* nr.74, Paris, Larousse.
- 1989: „Pour une pragmatique linguistique et textuelle”, în *L'Interprétation des textes*, C. Reichler (coord.), Paris, Minuit.
- 1990a: *Éléments de linguistique textuelle*, Liège, Mardaga.
- 1990b: „L'analyse linguistique du récit: rhétorique, poétique et pragmatique textuelle”, *Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur*, Band C, K. W. Hempfer und P. Blumenthal, ed. Franz Steiner Verlag, Stuttgart.
- s1990c: „Une rhétorique de la description”, in *Figures et conflits rhétoriques*, M. Meyer și A. Lempereur, Ed. Universității din Bruxelles.
- 1990d: „Aspects du récit en anthropologie” in J.-M. ADAM, M.-J. BOREL, C.CALAME, M. KILIANI (coord.): *Le Discours anthropologique*, Paris, Le Méridien-Klincksieck.

ADAM J.-M și LE CLERC B. 1988: „Un genre du récit: le monologue narratif au théâtre”, Metz, *Pratiques* nr. 59.

ADAM J.-M și PETITJEAN A. 1989: *Le Texte descriptif*, Paris, Nathan-Université.

ALBALAT A.:

- 1900: *L'Art d'écrire enseigné en vingt leçons*, Paris, Armand Colin (ed. a 6-a; ed. I 1896).

BCU CLUJ / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

– 1905: *Les Ennemis de l'art d'écrire*, Paris, Librairie universelle (ediție nouă).

– 1932: *La Formation du style par l'assimilation des auteurs*, Paris, Armand Colin (ed. a 15-a; ed. I, 1901).

ANIS J. 1988: *L'Écriture, théories et description*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael.

APOTHELOZ D. şi MIEVILLE D. 1989: „Matériaux pour une étude des relations argumentatives" in *Modèles du discours. Recherches actuelles en Suisse romande*, Ch. Rubattel, coord., Berne, Peter Lang.

APOTHELOZ D., BOREL M.-J. şi PEQUEGNAT C. 1984: „Discours et raisonnement", in *Sémiologie du raisonement*, J.-B. Grize, coord. , Berne, Peter Land.

APOTHELOZ D., BRANDT P.-Y. si QUIROZ G. 1989: „De la logique à la contre-argumentation" , *Travaux du centre de recherche sémiologiques*, nr. 57, Université de Neuchâtel.

APOSTEL L. 1980: „Communication et action", in *Langage et contexte*, H. Parret şi L. Apostel, coord. , Benjamins, Amsterdam.

ARISTOTE 1980: *La Poétique*, traducere de R. Dupont-Roc şi J. Lallot, Paris, Le Livre de Poche [ARISTOTEL 1965: *Poetica*, Editura Academiei Republicii Populare Române, Bucureşti, trad. de D.M. Pippidi].

ATKINSON J. M. şi HERITAGE J. (coord.) 1984: *Structure of Social Action. Studies in Converstional Analysis*, Cambridge University Press et Paris, éd. de la Maison des Sciences de l'homme.

BAHTIN M.:

– 1970: *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Moscova, 1963; traducere în franceza, Paris, Le Seuil.

– 1978: *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.

– 1984: *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard.

BAHTIN M. (V. N. VOLOŞINOV) 1977 (1929): *Le Marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Minuit.

BALLY Ch. 1965 (1925): *Le Langage et la vie*, Genève, Droz.

BARTHES R.:

– 1966: „Introduction à l'analyse structurale des récits", in *Communication* nr. 8, Paris, Le Seuil.

– 1973: *Le Plaisir du texte*, Paris, Le Seuil.

BATHAUT B. de 1776: *Essai sur le récit ou entretiens sur la manière de raconter*, Paris, Ch.-P. Breton, libraire.

BATTEUX Abbé Ch. 1753: *Cours de Belles-Lettres ou Principes de la Littérature*, tome 1, Paris, Desaint et Saillant.

BEAUGRANDE R. de 1980: *Text, Discours and Process: Toward a Multidisciplinary Science of Texts*, Advances in discourse processes, vol. 4, Norwood, N. J.: Ablex.

BENVENISTE E.:
– 1966: *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard.
– 1974: *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard.

BEREITER C. şi SCARDAMALIA M.:
– 1982: „From Conversation to Composition: The Role of Instruction in a Developmental Process", in *Advances in Unstructional Psychology*, vol.2, R. Glaser coord., Lawrence Erlbaun Ass., Hillsdale.
– 1987: *The Psycology of Written Composition*, Hillsdale, Lawrence Erlbaum Ass.

BERRENDONNER A. şi REICHLER-BEGUELIN M.-J. 1989: „Décalages: les niveaux de l'analyse linguistique", *Langue Française*, nr.81, Paris, Larousse.

BLAIR H. 1783: *Cours de rhétorique et de belles-lettres*, Paris, Auguste Delalain libraire, trad. din engleza de P. Prévost, 2 vol. (ed. a 2-a, 1821).

BLAIR H. 1830: *Leçon de rhétorique et des belles-lettres, suivies des opinions de Voltaire, Buffon, Marmontel, La Harpe etc., sur les principales questions de littérature traitée par H. Blair*, Ledentu librairie, trad. din engleza de J.-P. Quénot, 3 vol. (ed. a 2-a).

BLANCHOT M. 1959: „La douleur du dialogue", *Le Livre à venir*, Paris, Seuil.

BOISSIONT A. 1987: „Lecture typologique du *Cid*", *Le Français aujourd'hui*, nr. 79, Paris.

BOREL M.-J.:
– 1981a: „Donner des raisons. Un genre de discours, l'explication", *Revue européenne des sciences sociales* nr. 56, Tome XIX, Geneva, Droz.
– 1981b: „L'explication dans l'argumentation: approche sémiologique", *Langue française* nr. 50, Paris, Larousse.
– 1991: „Notes sur le raisonnement et ses types", *Études de Lettres* nr. 4-1991, Université de Lausanne.

BOUCHARD R. 1991: „Repères pour un classement sémiologique des événements communicatifs”, *Études de linguistique appliquée* nr. 83, Paris, Didier érudition.

BRASSART D. G.:
- 1990: „Retour(s) sur «Mir Rose» ou comment analyser et représenter le texte argumentatif (écrit)?”, *Argumentation* nr. 4, Kluwer Academic Publisher, Olanda.
- 1990b: „Explicatif, argumentatif, descriptif, narratif et quelques autres. Notes de travail”, *Recherches* nr. 13, Lille.

BREMOND C.:
- 1964: „Le message narratif”, *Communications* nr. 4, Paris, Le Seuil.
- 1966: „La logique des possibles narratifs” , *Communications* nr. 8, Paris, Le Seuil.
- 1973: *Logique du récit*, Paris, Le Seuil.

BRINKER K. 1985: *Linguistische Textanalyse*, Berlin, Schmidt.

CARON J. 1983: *Les Régulations du discours*, Paris, P.U.F.

CHAROLLES M.:
- 1980: „Les formes directes et indirectes de l’argumentation”, *Pratiques* nr. 28, Metz.
- 1988: „Les plans d’organisation textuelle: périodes, chaînes, portées et séquences” , *Pratiques* nr. 57, Metz.
- 1990: „Point de vue...”, *Recherches* nr. 13, noiembrie, Revue de l’A.F.E.F. de Lille.

CHESNY-KOHLER J.:
- 1981: „Aspects explicatifs de l’activité discursive de paraphrasage”, *Revue européenne des sciences sociales* nr. 56, Tome XIX, Geneva, Dorz.
- 1983: „Aspects des discours explicatifs”, *Logique, argumentation, conversation*, P. Bange et al. coord., Berne, Peter Lang.

CHRISS J.-L. 1987: „Malaise dans la classification”, *Langue française* nr. 74, Paris, Larousse.

COLTIER D. 1986: „Approches des textes explicatifs”, *Pratiques* nr. 51, Metz.

COMBE D. 1989: „«La marquise sortit à cinq heures»”. Essai de définition linguistique du récit”, *Le Français moderne* nr. 3 / 4, Paris.

COMBETTES B.:
- 1986: „Le texte explicatif: aspects linguistiques”, *Pratiques* nr. 51, Metz.
- 1988: „Fonctionnement des nominalisations et des appositions dans le texte explicatif” , *Pratiques* nr. 58, Metz.

BCU CLUJ / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

– 1990: „Points de vue...”, *Recherches* nr. 13, noiembrie, Revue de l’A.F.E.F. de Lille.

COMBETTES B. şi TOMASSONE R. 1988: *Le Texte informatif, aspects linguistiques*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael, collection Prisme.

CONOD F. 1987: *Ni les ailes ni le bec*, B. Campiche éditeur, Lausanne.

DELCAMBRE I. 1990: „Voilà pourquoi ce texte este un texte explicatif typique”, *Recherches* nr. 13, Lille.

DENHIÈRE G. 1984: *Il était une fois*, P.U.Lille.

DÉON M. 1973: *Un taxi mauve*, Gallimard, éd. Folio nr. 999, Paris.

DE PATER W. A. 1965: *Les „Topiques” d’Aristote et la dialectique platonicienne. Méthodologie de la définition*, Études Thomistes, vol. X, Fribourg, St Paul.

van DIJK T.A.:
– 1972: *Some Aspects of Text Grammars*, Haga, Mouton.
– 1978: *Tekswetenschap*, Utrecht, Spectrum.
– 1980: *Macrostructures. An Interdisciplinary Study of Global Structures in Discourse, Interaction and Cognition*, Hillsdale, Lawrence Erlbaum Ass.
– 1981: „Le Texte: structures et fonctions. Introduction élémentaire à la science du texte” , in *Théorie de la littérature*, A. Kibedi Varga coord., Picard, Paris.
– 1984: „Texte”, in *Dictionnaire des littératures de langue française*, de Beaumarchais et al. coord., Bordas, Paris.

DISPAUX G; 1984: *La Logique et le quotidien*, Paris, Minuit.

DUBOIS D. 1991: *Sémantique et cognition*, (coord) Éd. du CNRS, Paris.

DUCROT O. şi ANSCOMBRE J.-C. 1983: *L’Argumentation dans la langue*, Bruxelles, Mardaga.

DUCROT O.:
– 1980: *Les Échelles argumentatives*, Minuit, Paris.
– 1984: *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit.

DURRER S. 1990: „Le dialogue romanesque: essai de typologie”, *Pratiques* nr. 65, Metz.

ECO U.:
– 1979: *Lector in Fabula*, Milan (Paris, Grasset, 1985).
– 1985: *Apostille au Nom de la rose*, Paris, Grasset-Le Livre de Poche.
– 1988: *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, P.U.F.

EFLI A. 1912: *Rhétorique. Leçon de style à l'usage de l'enseignement secondaire*, Lausanne, Payot.

EHRLICH S.: 1985: „Thématisation, compr" hension et vitesse de lecture par les enfants" , *L'Orientation scolaire et professionnelle* nr. 4, XIV, Paris.

ENKVIST N. E.:
– 1986: „Linearisation, texte type and parameter weighting", in J.L.Mey coord.: *Language and Discourse: Text and Protest*, Amsterdam, Benjamins.
Études de linguistique appliquée nr. 83 1991: „Textes; discours, types et genres", Paris, Didier érudition.

FARET N. 1925: *L'Honnête Homme ou l'Art de plaire à la cour* (1630), Paris, P.U.F.

FAUCONNIER G. 1984: *Espaces mentaux*, Minuit, Paris.

FAYOL M. 1987: „Vers une psycholinguistique textuelle génétique: l'acquisition du récit", in *Connaître et le dire*, G. Pieraut-Le Bonniec coord., Mardaga, Bruxelles.

FLAHAUT F. 1979: „Le Fonctionnement de la parole", *Communications* nr. 30, Paris, Le Seuil.

FONTANIER P. 1977: *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. Champs (ed. I 1821).

FOUCAULT M.:
– 1966: *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard.
– 1969: *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard.
Le Français aujourd'hui nr. 79 1987 „Classes de textes / textes en classe", Paris.

FRANKE W. 1987: „Textypen-Textsorten-Textexemplare: Ein Anstz zu ihrer Klassifizierung und Beschreibung" , *Zeitschrift für germanistische Linguistik*nr, 15.

GENETTE G.:
– 1969: „Vraisemblable et motivation" , *Figures II*, Paris, Le Seuil.
– 1972: *Figures III*, Paris, Le Seuil.
– 1983: *Nouveaux Discours du récit*, Paris, Le Seuil.

GOFFMAN E.:
– 1974 (1967): *Interaction Ritual*, trad. fr. *Les Rites d'interaction*, Paris, Minuit.
– 1973 (1959): *La Mise en scène de la vie quotidienne*, vol. I şi II, Paris, Minuit.
– 1987 (1981): *Façon de parler*, Paris, Minuit.

GREIMAS A.J.:
- 1966: *Sémantique structurale*, Paris, Larousse.
- 1970: *Du sens I*, Paris, Le Seuil.
- 1983: *Du sens II*, Paris, Le Seuil.

GREIMAS A.J. şi COURTES J. 1979: *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.

GRICE H.P. 1975: „Logique and Conversation", in *Syntax and Semantics*, vol. 3, *Speech Acts*, P. Cole şi J. L. Morgan (coord.), Academic Press, Inc; trad. fr. in *Communications* nr. 30, 1979, Paris, Le Seuil.

GRIZE J.-B.:
- 1974: „Argumentation, schématisation et logique naturelle", *Revue européenne des sciences sociales*, XII, nr. 32, Geneva, Droz.
- 1981: „L'argumentation: explication ou séduction", *Linguistique et sémiologie: L'Argumentation*, P. U. de Lyon.
- 1981b: „Logique naturelle et explication", *Revue européeene des sciences sociales* nr. 56, Tome XIX, Geneva, Droz.
- 1990: *Logique et langage*, Paris, Ophrys.

GUIRAUD P. 1969: *Essai de stylistique*, Paris, Klincksieck.

HALLIDAY M.A.K. si HASAN R. 1976: *Cohesion in English*, Longman.

HALTE J.-F. 1988: „Trois points de vue pour enseigner les discours explicatifs", *Pratiques* nr. 58, Metz.

HAMON Ph. 1981: *Analyse du descriptif*, Hachette, Paris.

HEMPEL C. G. 1965: *Aspects of Scientific Explanation*, New York, Free Press.

HENAULT A. 1983: *Narratologie, sémiotique générale*, Paris, P.U.F.

ISENBERG H. 1987: „Cuestiones fundamentales de tipologia textual", in E. Bernandew (coord.), *Linguistica des texto*, Madrid.

JAKOBSON R; 1963 / *Essai de linguistique énérale*, Paris, Minuit.

JANIN J. 1835: „Conversation", *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, Paris.

KAHN P. 1988: *Théorie et expérience*, Paris, éd. Quintette.

KERBRAT-ORECCHIONI C.:
- 1984: „Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral", *Pratiques* nr. 41, Metz.
- 1990: *Les Interactions verbales*, tome 1, Paris, A. Colin.

KIBEDI VARGA A.:

– 1979: „Texte, discours et récit", *Revue d'esthétique* 1 / 2, UGE 10 / 18, nr. 1324.

– 1988: „Scène et lieux de la tragédie", *Langue française* nr. 79, Paris, Larousse.

KINTSCH W:

– 1981-1982: „Aspects de la compréhension de texte", *Bulletin de psychologie*, Tome XXXV, nr. 356, Paris.

– 1982: „Text representation", in *Reading expository material*, W. Otto şi S. White (coord.), New York, Academic Press.

KINTSCH W. şi DIJK T.A. van 1984: „Vers un modèle de la compréhension et de la production de textes" (*Psychological Review* 1978, 85, 5) traducere fr. de G. DENHIÈRE 1984.

KLEIBER G. 1990: *La Sémantique du prototype*, Paris, P.U.F.

KLEIBER G. şi RIEGEL M. 1978: „Les grammaires floues", in *La Notion de recevabilité en linguistique*, R. Martin coord. , Paris, Klincksieck.

KUENTZ P. 1970: „Lecture d'un fragment de *Britannicus*", *Langue française* nr. 7, Paris, Larousse.

LABOV W. şi WALETZKY J. 1967: „Narrative Analysis: Oral Version of Personnal Experience", pp. 14-44 din *Essays on the Verbal and Visual Arts*, Seattle, Washington University Press.

LABOV W. 1972: „La transformation du vécu à travers la syntaxe narrative", chapitre 9 de *Language in the Inner City*, trad. fr.: *Le Parler ordinaire I*, Paris, Minuit, 1978.

LA BRUYÈRE 1688: „L'esprit de la conversation", *Les Caractères. Langue française* nr. 74, 1987: „La typologie des discours", Paris, Larousse.

LAROUSSE P.: Articolele „Descriptif" şi „Description", in *Grand Dictionnaire universel du XIX^e^ siècle.*

LE BOSSU Père R. 1675 (1981): *Traité du poème épique*, Helmut Buske, Hambourg.

LECLAIRE-HALTE A.:

– 1988: „Elémentaire, mon cher Watson! Explicatif et narratif dans le roman policier", *Pratiques* nr. 58, Metz.

– 1990: „Explication et récit dans les textes de fiction", *Pratique* nr. 67, Metz.

LEFRANCE E. 1880: *Traité théorique et pratique de littérature*, Paris şi Lyon, Librairie Victor Lecoffre.

BCU CLUJ / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

LESSING 1964 (1766): *Laocoon*, Paris, Hermann.

LONGACRE R.E. 1982: „Discourse typology in relation to language typology”, in Sture Allen coord.: *Text Processing, Proceedings of Nobel Symposium* 51, Stokholm, Almquist et Wiksell.

MAHMOUDIAN M. 1989: *La Linguistique*, Paris, Seghers.

MAINGUENEAU D. 1990: *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas.

MARIN L. 1986: *La Parole mangée*, Paris, Klincksieck.

MARMONTEL J.-F. 1818-1819: „Dialogue philosophique ou littéraire”, „Dialogue poétique”, *Éléménts de littérature* (1787), *Oeuvres complètes,* 18 vol., Paris, Verdière, t. XIII.

MARTIN R. 1987: *Language et croyance*, Bruxelles, Mardaga.

MERE Chevalier de 1930: „De la conversation” (1677), *OEuvres*, Paris, Belles-Lettres.

MILNER J.-C. 1978: *L'Amour de la langue*, Paris, Le Seuil.

MINK L.O. 1969-1970: „History and Fiction as Modes of Comprehension”, *New Literary History* (I), Charlottesville.

MOESCHLER J. 1985: *Argumentation et conversation*, Paris, Hatier.

MOESCHLER J. și REBOUL A. 1985: „Discours théâtral et analyse conversationnelle”, *Cahiers de linguistique française* nr. 6, Université de Genève, Droz.

MOLINO J. 1990: „Thèse sur le langage, le discours, la littérature et le symbolisme”, *Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur*, K.W. Hempfer și P. Bluementhal coord.; Franz Steiner Verlag, Stuttgart.

MORTARA-GARAVELLI B. 1988: „Tipologia dei testi” articolul 246 în *Lexikon der Romanistischen Linguistik*, vol. IV (Italiano, Corso, Sardo), G. Holtus et al. coord., Niemeyer, Tübinger.

NEF F. 1980: „Notes pour une pragmatique textuelle. Macro-actes indirects et dérivation rétroactive”, *Communications* nr. 32, Le Seuil, Paris.

PAVEL Th. 1976: *Syntaxe narrative des tragédies de Corneille*, Paris, Klincksieck.

PERELMAN C. 1983: „Logique formelle et argumentation”, in P. Bange et al. coord.: *Logique, argumentation, conversation*, Berne, Peter Lang.

PERELMAN Ch. şi OLBRECHT-TYTECA L. 1988: *Traité de l'argumentation*, Éditons de l'Université de Bruxelles.

PERRAULT Ch. 1971: *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences: dialogues, avec le poème du siècle de Louis le Grand et une épître en vers sur le génie*, Genève, Slatkine Reprints (ed. I, Paris, 1692-1697).

PETITJEAN A.:
– 1984: „La conversation au théâtre", *Pratiques* nr. 41, Metz.
– 1989: „Les typologie textuelles", *Pratiques* nr. 62, Metz.

PEYTARD J. 1982: „Les variantes de ponctuation dans le chant premier des *Chants de Maldoror*", in *Genèse du texte: les modèles linguistiques*, C. Fuchs si al. coord., Éditions du C.N.R.S., Paris.

PLANTIN Ch. 1990: *Essai sur l'argumentation*, Paris, Kimé.

POE E. A. 1951: „La Genèse d'un poème", *Histoires grotesques et sérieuses, OEuvres en prose*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard.

Pratiques:
– nr. 56 1987: „Les types de textes", Metz.
– nr. 62 1989: „Classer les textes", Metz.

PROPP V. 1928: *Morfologija skazki*, Leningrad, 1969 (ed. a 2-a), Nauka. trad. fr. 1970, Paris, Le Seuil, colecția „Points" nr. 12.

RASTIER F. 1989: *Sens et textualité*, Paris, Hachette.

REMI-GIRAUD S; 1987: „Délimitation et hiérarchisation des échanges dans le dialogue", in *Décrire la conversation*, Presses Universitaires de Lyon.

REVAZ F. 1987: „Du descriptif au narratif et à l'injonctif", *Pratiques* nr. 56, Metz.

RICARDOU J. 1978: „Le texte en conflit", in *Nouveaux Problèmes du roman*, Seuil, Paris.

RICHER J.-J. 1991: *Approche typologique des textes et enseignement du FLE / FLS*? Teză de doctorat, Université de Rouen.

RICOEUR P.:
– 1980: „Pour une théorie du discours narratif", *La Narrativité*, D. Tiffeneau coord., Paris, Éditions du C.N.R.S.
– 1983, 1984, 1985: *Temps et récit*, volumele I, II, III, Paris, Le Seuil.
– 1986: *Du texte à l'action*, Esprit/Seuil, Paris.

ROULET E. 1981: „Échanges, interventions et actes de langage dans la structure de la conversation”, *Études de linguistique appliquée* nr. 44, Paris, Didier.

ROULET E. et al. 1985: *L'Articulation du discours en français contemporain*, Berne, Peter Lang.

ROUSTAN M. 1904: *Le Dialogue*, Paris, Paul Delaplane.

RUWET N. 1975: „Parallélisme et déviations en poésie”, in *Langue, discours, société*, J. Kristeva et al. coord., Paris, Le Seuil.

SANGSUE D. 1987: *Le Récit excentrique*, Paris, Corti.

SARRAUTE N. 1965: „Conversation et sous-conversation”, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard.

SARTRE J.-P. 1947: „Explication de *L'ÉTRANGER* ”, *Situations* 1, Paris, Gallimard.

SCHEGLOFF C. A. 1982: „Discourse as an interactional achievement: some uses of «uh huh» and other things that come between sentences”, in D. Tannen coord., *Analysing Discourse: Text and Talk,* Washington D. C., Georgetonn University Press.

SCHÉRER J. 1966: *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet.

SCHNEUWLY B. 1987: „Quelle typologie de textes pour l'enseignement? Une typologie des typologies” in *Apprendre/enseigner à produire des textes écrits*, De Boeck, Bruxelles.

SCHWITALLA J. 1978: „Essai pour l'analyse de l'orientation et de la classification des dialogues”, *Stratégies discursives*, Lyon, P. U. L.

SIMON C. 1986: *Discours de Stokholm*, Paris, Minuit.

SIMONIN-GRUMBACH J. 1975: „Pour une typologie du discours”, in Kristeva et al.: *Langue, discours, société*, Paris, Le Seuil.

SINACEUR H. 1978: „Logique et mathématique du flou”, *Critique* nr. 372, Paris, Minuit.

SPRENGER-CHAROLLES L.: „Le résumé de texte”, *Pratiques* nr. 26, Metz.

SUMPF J. 1969: „Le problème des typologies”, *Langages* 13, Paris, Didier/Larousse.

TODOROV T. 1981: *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Le Seuil.

TOMACHEVSKI B. 1965 (1925): „Thématique”, in Todorov coord.: *Théorie de la littérature*, Paris, Le Seuil.

TOULMIN S. E. 1958: *The Uses of Argument*, Cambridge, Cambridge University Press.

VANNIER A. 1912: *La Clarté française, l'art de composer, d'écrire et de se corriger*, Paris, Nathan (ed. a 4-a).

VAPEREU G. 1876: *Dictionnaire universel de Littérature*, vol. I, Hachette.

VIGNAUX G. 1988: *Le Discours acteur du monde*, Ophrys.

VIGNER G. 1990: „Un type de texte: le dire de faire", *Pratiques* nr. 66, Metz.

VIOLLET-LE-DUC E. L. N. 1835: Articolul „Descriptif" în *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, Paris şi Lausanne, Belin-Mandar şi Rouiller, vol. XX.

VIRTANEN T şi WARVIK B. 1987: „Observations sur les types de textes", 8 *Rencontre des professeurs de français de l'enseignement supérieur, Publication du Département des Langues Romanes* 6, Universitatea din Helsinki.

VYGOTSKY L. S. 1962 (1934): *Thought and Language*, Cambridge, MIT Press.

WEINRICH H. 1973 (1964): *Le Temps*, Paris, Le Seuil.

WEIRLICHE E.:
– 1975: *Typologies des Textes*, Heidelberg, Quelle und Meyer.
– 1975b: *Text analysis and Text production*, 1. „Stories and Reports", 2. „Impressionnistic and Technical Descriptions", Dortmund.

WEY F. 1845: *Remarques sur la langue française au dix-neuvième siècle, sur le style et la composition littéraire*, 2 vol., Paris, Firmin Didot.

CLUBUL DE CARTE
INSTITUTUL EUROPEAN

Stimate Cititor,

Institutul European Iaşi vine în sprijinul dumneavoastră ajutându-vă să economisiţi timp şi bani.

Titlurile dorite – unele căutate îndelung prin librării – pot fi comandate acum direct de la *Editură*!

Consultaţi oferta! Completaţi apoi talonul de comandă (carte poştală) din subsolul paginii. Nu uitaţi să înscrieţi, cu atenţie, titlul şi numărul de exemplare solicitate.

Plata se va face ramburs (la primirea coletului poştal), taxele poştale fiind suportate de editură.

Şi pentru că dumneavoastră apreciaţi cărţile noastre, meritaţi din plin să faceţi parte din **Clubul de carte Institutul European,** beneficiind totodată de reduceri semnificative de preţ.

Astfel:
- pentru 2 cărţi comandate reducerea este de 10 %;
- pentru 3 cărţi comandate reducerea este de 15 %;
- pentru 4 cărţi comandate reducerea este de 20 %;
- pentru 5 cărţi comandate reducerea este de 25 %;
- peste 10 cărţi comandate reducerea devine 30 %.

Numele ....
Cod numeric personal ....
Strada ....
Bl. .... Sc. .... Et. .... Ap. ....
Judeţ (sector) .... Cod ....
Localitatea .... Tel ....

CARTE POŞTALĂ

Nu timbraţi

Destinatar
EDITURA
Institutul European
C.P. 161, Cod 700107, IAŞI

Depuneţi cartea poştală, completată, în cea mai apropiată cutie poştală!

Seria: *ŞTIINŢELE LIMBAJULUI* (selectiv)

- *Analiza textelor de comunicare*, Dominique Maingueneau
- *Argumentarea publicitară*, Jean-Michel Adam, Marc Bonhomme
- *Discursul literar*, Dominique Maingueneau
- *Iniţiere în semiotica generală*, Jean-Marie Klinkenberg
- *Iniţiere în lingvistica textuală*, Doina-Paula Spiţă
- *Introduction to Linguistics*, Călina Gogălniceanu
- *Limbaje şi comunicare* (vol. 1, 2), autor colectiv
- *Lingvistică generală, semiotică, mentalităţi*, Mariana Neţ
- *Lingvistică şi filosofie*, Ioan Oprea
- *Manipularea cuvântului*, Philippe Breton
- *Periferia textului*, Philippe Lane
- *Pragmatica pentru discursul literar*, Dominique Maingueneau
- *Sintaxa limbii române actuale*, Rodica Nagy
- *Teoria şi practica semnului*, Ioan S. Cârâc
- *Timp şi limbaj. Introducere în lingvistica lui Gustave Guillaume*, Iulian Popescu
- *Textul descriptiv*, Jean-Michel Adam, André Petitjean, în colaborare cu F. Revaz
- *Textele. Tipuri şi prototipuri*, Jean-Michel Adam

În curs de apariţie:
Pragmatica discursului, Anne Reboul şi Jacques Moeschler

TITLUL	Nr. Ex.
1.	....
2.	....
3.	....
4.	....
5.	....
6.	....
7.	....

LIBRĂRII în care puteți găsi cărțile colecției *ACADEMICA* (selectiv)

ALBA-IULIA

Librăria *Mircea Eliade*, str. Cloșca, bloc CH1

ARAD

Librăria *Corina*, str. Mihai Eminescu nr. 2, tel. 0257/284749

BRAȘOV

Librăria *George Coșbuc*, str. Republicii nr. 29, tel. 0268/477309

BUCUREȘTI

Librăria *NOI*, Bd. N. Bălcescu, nr. 18, tel. 021/3102528
Librăria *Mihai Eminescu*, Bd. Regina Elisabeta nr. 5, tel. 021/3158761
Librăria *Academiei*, Calea Victoriei nr. 12 A, tel 021/3138588
Librăria *Luceafărul*, Bd. Unirii nr. 10, tel. 021/3130075

CLUJ

Librăria *Orfeu*, Piața Unirii nr. 10, tel. 0264/195339

CONSTANȚA

Librăria *Sophia*, str. Dragoș Vodă nr. 13, tel. 0241/616365

CRAIOVA

Librăria *Școlii*, str. M. Viteazu, bl. 7-14, tel. 0251/412588

DEVA

Librăria *Prescom Divers*, str. Ana Ipătescu nr. 11, tel. 0254/213782

GALAȚI

Librăria *KORES*, str. Nicolae Bălcescu, bl. A3, parter, tel. 0236/463116

IAȘI

Librăria *Casa Cărții*, Bd. Ștefan cel Mare nr.56, tel. 0232/270610
Librăria *Junimea*, Piața Unirii nr. 4, tel. 0232/412712
Librăria *Cubul de sticlă*, Bd. Carol I nr. 3-5, tel. 0232/215683

ORADEA

Librăria *Mihai Eminescu*, str. Meșteșugarilor nr. 73, tel. 0253/131924

PITEȘTI

Librăria *Casa Cărții*, Bd. Republicii, bl. G1, parter, tel. 0248/214679

SATU-MARE

Librăria *Mihai Eminescu*, str. Țibleșului nr. 1, tel. 0261/717503

SIBIU

Librăria *Polsib*, Șos. Alba Iulia nr. 40, tel. 0269/210058

SUCEAVA

Librăria *Casa Cărții*, str. N. Bălcescu nr. 8, tel. 0230/530337

TG. MUREȘ

Librăria *Luceafărul*, str. Trandafirilor nr. 43, tel 0265/250581

TIMIȘOARA

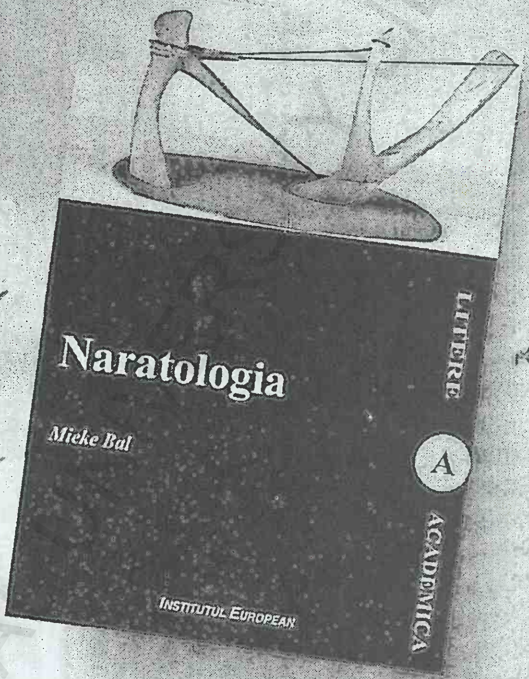
Librăria *Mihai Eminescu*, str. Măceșilor nr. 1, tel. 0256/194123
Librăria *Esotera*, str. Lucian Blaga nr. 10, tel. 0256/431340

Librării ON-LINE

www.euroinst.ro
www. anticariatonline.ro
www.librariaeminescu.ro
www.cartedesucces.ro

INSTITUTUL
EUROPEAN

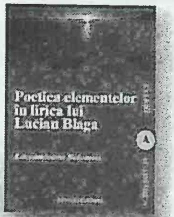
Cartea profesoarei Mieke Bal este primul tratat de naratologie tradus în limba română, un demers nu numai binevenit, ci chiar salutar. Pentru că, deşi accentul în critica literară s-a deplasat în ultimele două decenii mai degrabă în domeniul studiilor culturale, ceea ce propune autoarea este un cadru conceptual descriptiv care permite înțelegerea, analizarea şi evaluarea narațiunilor, dar care poate da şi o perspectivă asupra obiectului analizat ca obiect cultural.

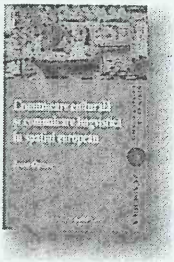

Naratologia
Mieke Bal
LITERE
A
ACADEMICA
INSTITUTUL EUROPEAN

NARATOLOGIA

Mieke Bal

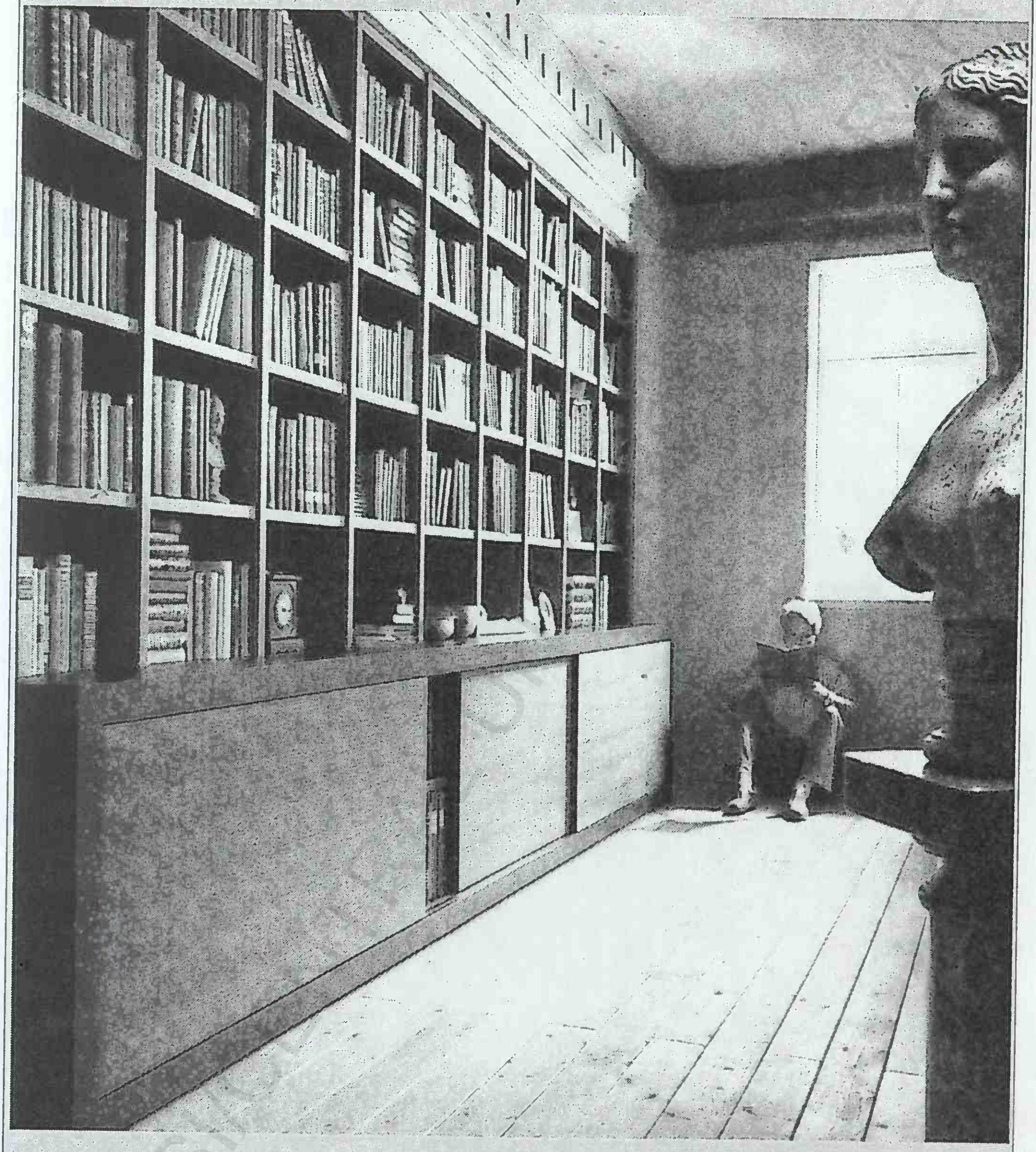
O teorie
a literaturii
U


Poetica elementelor
în lirica lui
Lucian Blaga
A



Strada Lascăr Catargi nr 43 * Cod 700107 * CP 161, OP 1 * Iaşi * România * Tel. 40.0232.233800; 40.0332.418780 * Fax 40.0232.230197
email: euroedit@hotmail.com, editura_ie@yahoo.com * www.euroinst.ro

Constelația valorii



INSTITUTUL EUROPEAN

www.euroinst.ro

BCU IASI

Carte de succes

Librărie on-line

www.cartedesucces.ro

Redactor: Evagrina Dîrțu
Tehnoredactor: Petronela Vlăgea
Grafician: George Romeo Hurdubai
Bun de tipar: 2009 • Apărut: 2009 • Format 16,50 x 23,50

INSTITUTUL EUROPEAN • Iaşi, str. Lascăr Catargiu nr. 43
cod 700107 • O.P. 1 C.P. 161 • Tel. Difuzare: 0788.319462
tel./fax: 0232/230197 • euroedit@hotmail.com
http: //www.euroinst.ro

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

ACADEMICA

Textele sunt structuri de o diversitate şi complexitate atât de ridicată, încât stabilirea unei tipologii devine aproape imposibilă, chiar şi în cazul folosirii lor ca suport pedagogic. Autorul ne convinge însă în acest volum de posibilitatea reperării unor segmente de întindere redusă, pe care le numeşte secvenţe, şi pe care încearcă să le clasifice prin scheme de regrupare semantică, în cinci prototipuri secvenţiale: narativ, descriptiv, argumentativ, explicativ şi dialogal. Schemele de analiză reuşesc astfel să descopere efecte de lectură, cititorul pătrunzând şi recunoscând câmpul de lectură în care se află. Cartea se adresează în primul rând specialiştilor şi studenţilor din domeniul lingvisticii şi analizei textuale, oferind un bun suport de lucru prin inserarea exemplelor şi analizelor punctuale, ca şi prin exerciţiile propuse, însoţite de variante de răspuns.

DIN SUMAR:

• Cadrul teoretic al unei tipologii secvenţiale • Prototipul secvenţei narative • Prototipul secvenţei descriptive • Prototipul secvenţei argumentative • Prototipul secvenţei explicative • Prototipul secvenţei dialogale • Un exemplu de eterogenitate reglată: monologul narativ în teatrul clasic

9 789736 115660
www.euroinst.ro

INSTITUTUL EUROPEAN